FILM

STEFANIA SANDRELLI

Fot. A. Frontoni

• NR 17 (1220) • ROK XXVII • 23 KWIETNIA 1972 • CENA 3 ZŁ •

Filmowcy angielscy w Polsce. Od lewej: Murray Head, Susan Ellis-Jones i Jon Finch

Tydzień w filmie

● Jak już pisaliśmy, w dniach 8—15 kwietnia odbył się w Warszawie Tydzień Filmów Angielskich. W programie imprezy znalazły się następujące tytuły: „Posłaniec", „Niedziela, przeklęta niedziela", „Dziewica i Cygan", „Życie rodzinne", „Makbet", „Przyjaciel" i „Nędzne psy".

Z okazji Tygodnia gościła w Polsce w dniach 7—12 kwietnia delegacja filmowców brytyjskich: producent Otto Plaschkes (patrz „Tematy dnia"), aktorka Susan Ellis-Jones oraz aktorzy: Jon Finch, odtwórca roli tytułowej w „Makbecie" i Murray Head, który zagrał jedną z głównych ról w filmie „Niedziela, przeklęta niedziela". Goście angielscy spotkali się z przedstawicielami prasy na konferencji, obecni byli na uroczystej premierze filmu „Posłaniec" w dniu 8 kwietnia, następnie odwiedzili Żelazową Wolę, Kraków i Oświęcim. W ostatnim dniu swego pobytu w Polsce goście angielscy obejrzeli najnowsze filmy polskie.

● 5 kwietnia odbyła się w warszawskim kinie „Skarpa" uroczysta premiera węgierskiego filmu „Horyzont" Pála Gábora. Z tej okazji przebywała w Polsce delegacja filmowców węgierskich: Istvan Nemeskürty, krytyk i historyk filmu, dyrektor jednego z zespołów filmowych Mafilmu, oraz młodzi aktorzy — Szilvia Marossy i Péter Fried, którzy zadebiutowali w „Horyzoncie". Goście węgierscy obecni byli na konferencji prasowej i na uroczystej premierze swego filmu, odwiedzili także Łódź, gdzie m. in. spotkali się ze studentami Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej.

● 7 kwietnia odbył się w Krakowie „Wieczór filmowy", zorganizowany z okazji czwartej rocznicy założenia Klubu Sztuki Filmowej w tamtejszym miasteczku studenckim. Odczyt wygłosił mgr Zbigniew Wyszyński, następnie wyświetlono polski film „Kościuszko pod Racławicami", nakręcony przed wojną.

● Wrocławski oddział Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej oraz tamtejsze DKF-y zorganizowały w dniach 6—19 kwietnia w kinie „Klubowe" przegląd filmowy „Lew Tołstoj na ekranie". Wyświetlone zostały adaptacje filmowe utworów Tołstoja.

● Młodzieżowy Klub Filmowy ZMS w Bydgoszczy zorganizował w kwietniu przegląd filmów, zrealizowanych ostatnio przez młodych reżyserów polskich.

Projekty i realizacje

● *Jak już pisaliśmy, w dniach 10 — 19 kwietnia odbył się w Nowym Jorku Tydzień Filmów Polskich. Do Stanów Zjednoczonych wyjechali z tej okazji: reżyser Andrzej Wajda oraz dyrektor Filmu Polskiego, Andrzej Skawina.*

● *W połowie kwietnia bawiła w Polsce ekipa filmowa brytyjskiej telewizji BBC, która kręciła film dokumentalny o kopalni soli w Wieliczce. Film ten ma wejść w skład angielskiej wieloodcinkowej serii telewizyjnej.*

● *W kwietniu przebywał w Polsce Heinz Rüsch, dyrektor Studia Filmów Krótkometrażowych DEFA Potsdam - Babelsberg. Gość niemiecki wygłosił w Warszawie odczyt o produkcji filmów krótkometrażowych w NRD, przedstawił także najnowsze filmy swej wytwórni w Ośrodku Kultury i Informacji Niemieckiej Republiki Demokratycznej.*

Film polski na świecie

● W dniach 14 — 20 kwietnia odbył się w Helsinkach Tydzień Filmów Polskich. W programie imprezy znalazły się filmy fabularne: „Brzezina" Andrzeja Wajdy, „Życie rodzinne" Krzysztofa Zanussiego i „Trzecia część nocy" Andrzeja Żuławskiego. Z okazji Tygodnia wyjechała do Finlandii delegacja filmowców polskich: Małgorzata Braunek, Andrzej Żuławski oraz przedstawiciele Filmu Polskiego.

● Telewizja portugalska zakupiła „Kanał" Andrzeja Wajdy oraz serię „Zaczarowany ołówek". Są to pierwsze filmy z krajów socjalistycznych, które trafiły na ekrany telewizyjne w tym kraju.

● Hiszpania zakupiła „Dzięcioła" Jerzego Gruzy.

● Telewizji holenderskiej sprzedaliśmy „Za ścianą" Krzysztofa Zanussiego.

Przyjazdy, wyjazdy

● Trwają zdjęcia do „Anatomii miłości" Romana Załuskiego. W rolach głównych występują: Barbara Brylska, Bohdana Majda i Jan Nowicki. W następnym numerze zamieścimy reportaż z realizacji.

● Grzegorz Królikiewicz rozpoczął w łódzkich plenerach zdjęcia do filmu „Sprawa Maliszów". Jest to historia młodego małżeństwa, które w latach trzydziestych popełniło mord rabunkowy. W rolach głównych występują: Anna Borowa, Franciszek Trzeciak oraz Lucyna Winnicka, Ewa Zdzieszyńska, Aleksander Fogiel i Edward Radulski. Operatorem jest Bogdan Dziworski.

● W maju zostaną wznowione zdjęcia do filmu „W pustyni i w puszczy" reż. Władysława Ślesickiego. W pierwszych dniach tego miesiąca ekipa wyjeżdża na zdjęcia plenerowe do Sudanu, gdzie realizowana będzie druga część filmu.

Kupiliśmy

● „W GÓRZE ROŚNIE ZIELONA SOSNA". Film jugosłowiański, nawiązujący do walk II wojny światowej. Oddział partyzancki walczy z Ustaszami w górach Chorwacji; konflikt dowódcy batalionu, zawodowego żołnierza, z komisarzem politycznym — intelektualistą. Grają: Boris Dvornik, Ivica Vidović, Veljo Milojević. Reżyserował Antun Vrdoljak („Słuchajcie bicia dzwonów"). Srebrna Arena na zeszłorocznym festiwalu w Puli.

● „NARESZCIE PONIEDZIAŁEK". Węgierski film psychologiczno-obyczajowy. Młody człowiek wraca do cywila po odbyciu służby wojskowej i przeżywa rozczarowania: jego dawne środowisko uległo wielkim przemianom. Reżyserował Gabor Kenyers. Grają: Mark Zala, Gabriella Szabó, Irma Patkós.

● „KAMIENNY WAŁ". Film obyczajowy produkcji francusko-algierskiej. Reżyser Jean-Louis Bertuccelli ukazuje proces psychicznego dojrzewania dziewczyny z wioski arabskiej. W roli głównej: Leila Scenna. Film zakupiony dla kin studyjnych.

● „NA SAMYM DNIE". Głośny film psychologiczny Jerzego Skolimowskiego, zrealizowany w Anglii. Historia pierwszej miłości kilkunastoletniego chłopca; wnikliwe studium okresu dojrzewania. W rolach głównych: John Moulder-Brown, Jane Asher, Diana Dors.

● „WIELKA BIAŁA NADZIEJA". Film psychologiczny produkcji amerykańskiej. Historia boksera-Murzyna, walczącego o tytuł zawodowego mistrza świata; zarazem konfrontacja postaw i poglądów białych i czarnych mieszkańców USA. Grają: James Earl Jones, Jane Alexander, Joel Fluellen. Reżyserował Martin Ritt.

Tematy dnia

O KINIE ANGIELSKIM

Szefem delegacji brytyjskiej, która przybyła do Polski z okazji Tygodnia Filmów Brytyjskich, był producent Otto Plaschkes, dyrektor wytwórni Everglades Productions. Pytamy go o sytuację w kinematografii brytyjskiej.

— *Angielski przemysł filmowy ma dość skomplikowaną strukturę. Reżyser, który chce zrobić film, musi najpierw znaleźć producenta, który pokryłby koszty realizacji, wynajął ateliers, sprzęt itd. Producent przekazuje nakręcony film towarzystwu dystrybucyjnemu, które z kolei wynajmuje go kinom. Ten system działałby nieźle, gdyby nie fakt, że produkcja filmowa nie jest dziś zbyt intratnym interesem. Wpływy kasowe uzyskiwane z rozpowszechniania w kraju z reguły nie pokrywają kosztów produkcji. Musimy więc starać się, by film został sprzedany za granicę; w praktyce znaczy to, że realizujemy nasze filmy z myślą o zagranicznym odbiorcy.*

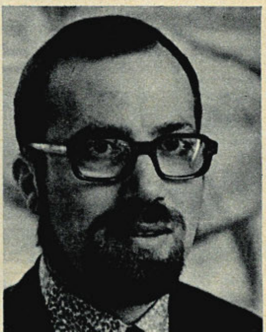
Nierentowność filmów brytyjskich spowodowana została z jednej strony przez ogromny spadek frekwencji w kinach, z drugiej zaś — przez stały wzrost kosztów produkcji.

— Czy koszty produkcji rosną także dlatego, że wszystkie filmy realizowane są na taśmie kolorowej?

— *Zastosowanie taśmy barwnej powoduje niewielki, bo przeciętnie dwuprocentowy wzrost kosztów produkcji. Rzeczywiście, wszystkie filmy fabularne na Zachodzie są dziś realizowane w kolorze; wydaje mi się jednak, że ta moda niebawem przeminie. Ostatnio, na przykład, wielkim powodzeniem cieszy się w Ameryce czarno-biały film „The Last Picture Show", zrealizowany przez Petera Bogdanovicha.*

— Jeszcze kilkanaście lat temu kinematografia brytyjska była bardzo purytańska. Wasi reżyserzy i producenci wystrzegali się brutalności, okrucieństwa, erotyzmu na ekranie; cenzura brytyjska należała do najostrzejszych. Dziś zaś produkujecie dużo filmów wypełnionych przemocą, seksem. Skąd ta zmiana?

— *Angielskie społeczeństwo staje się coraz liberalniejsze, „otwarte"; nacisk opinii publicznej — która dawniej wymagała przestrzegania pewnych norm moralnych — dziś zanikł niemal zupełnie. Nazywamy to „społeczeństwem przyzwalającym" (permissive society). Liberalizm musiał także znaleźć odbicie w tematyce naszych filmów. Osobiście nie mam nic przeciwko erotyzmowi i przemocy — pod warunkiem, że pojawiają się w filmie w imię pewnych artystycznych celów. Niestety nie zawsze tak bywa. Dla niektórych reżyserów seks i okrucieństwo jest przedmiotem badań i eksploracji; dla innych — przedmiotem eksploatacji. Powinniśmy odróżniać te dwie kategorie filmów.*



Otto Plaschkes

— Nazwał pan Anglików „społeczeństwem przyzwalającym". Jak to społeczeństwo przyjmuje seks i przemoc na ekranie?

— *Trzeba przyznać, że bardzo wielu Anglików pozostało w głębi serca purytanami, toteż przyjmują tę tematykę z niechęcią, nawet z oburzeniem. Mimo to jestem przekonany, że reżyser winien mieć dziś w Anglii prawo do przedstawiania na ekranie swej własnej artystycznej wizji współczesnego świata — nawet, jeśli jest to wizja pełna erotyzmu i okrucieństwa.*

— W historii kinematografii brytyjskiej bywały okresy, kiedy produkowane przez nią filmy miały pewne specyficzne, odrębne cechy. Mówiło się wtedy o „narodowej szkole brytyjskiej". Tak było, na przykład, w okresie II wojny światowej i w okresie „nowego kina brytyjskiego", na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Czy — pana zdaniem — taka narodowa szkoła obecnie istnieje?

— *Nie. Sądzę, że można zaobserwować związek między kinematografią danego kraju a atmosferą, w której ten kraj żyje. Dziś w Anglii dominuje nastrój spokoju, bierności. Bunt „młodych gniewnych ludzi" z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych wygasł. Nie ma więc klimatu niezbędnego, by stworzyć własne, niepowtarzalnie brytyjskie kino.*

Rozmawiał: ski

Barbara Brylska i Roman Załuski na planie „Anatomii miłości"

SPRAWA ROZWODOWA

Choć o tym filmie nie będzie się mówić na żadnym z międzynarodowych festiwali, to jednak dyskutują o nim dziś z przejęciem tysiące włoskich widzów, powołują się nań czytelnicy gazet w swoich listach do redakcji. Jest to bowiem pierwszy z cyklu filmów, które w polemiczny sposób starają się pokazać problemy małżeńskie po wprowadzeniu we Włoszech ustawy rozwodowej. Po raz pierwszy w historii tego kraju zerwano oficjalnie z tradycjami osławionych „rozwodów po włosku": rozejście się dwojga małżonków jest już od przeszło roku przedmiotem normalnej procedury sądowej.

Pierwszy rok funkcjonowania nowej ustawy przyniósł jednak rezultaty dość zaskakujące, a w każdym razie obalił najczarniejsze przewidywania przeciwników rozwodów, którzy zapowiadali całkowity rozkład życia rodzinnego w słonecznej Italii. Rozwód uzyskało zaledwie 26 tysięcy par i to z reguły takich, dla których procedura była tylko legalizacją trwającej od lat separacji. Czy wraz z wywalczeniem prawa do rozwodów Włosi stracili do nich chęć?

Reżyser Marcello Fondato postanowił zilustrować dzisiejsze kłopoty rozwodowe, posługując się materiałem jak najbardziej typowym, opartym na obserwacjach i przykładach z życia. Starał się też unikać zbyt efektownych chwytów dramaturgicznych (choć podpowiadała je obficie rzeczywistość), nadając całości charakter realistycznej komedii obyczajowej. W rezultacie film ma większe znaczenie socjologiczne niż artystyczne.

Silvestro i Ernesta są młodym małżeństwem, mieszkającym w jednym z mniejszych miast w północnych Włoszech. On pracuje w fabryce tekstylnej, ona od rana do nocy w domu — przy maszynie do wyrobu konfekcji. Pożycie nie układa im się najlepiej. Silvestro znajduje sobie kochankę — piękną Enrikę, znudzoną nieco żonę kontrolera jakości w zakładach samochodowych. Enrica zdecydowana jest porzucić męża i poślubić Silvestro, który widzi w niej „anioła domowego ogniska", oddanego bez reszty jemu i... kuchni. *„W postaci Silvestro dostrzec można pewne psychologiczne i moralne rysy, charakteryzujące obiegowy typ »łacińskiego samca«"* — pisze jeden z recenzentów.

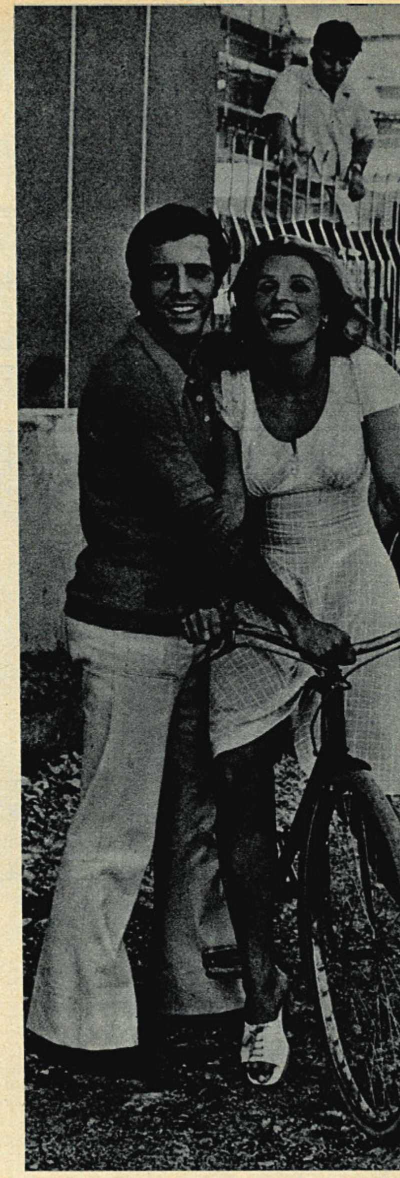
Enrica, która brała ślub w kościele, szybko załatwia formalności rozwodowe, bo odpowiedni trybunał duchowny stara się konkurować ze świeckim w liberalnym traktowaniu wiernych. Silvestro natomiast ma ślub cywilny i musi przeprowadzić całe postępowanie rozwodowe z pomocą słono płatnego adwokata. Jego żona ma przy tym czynnie „współdziałać". Polega to na tym, że ich wspólny przyjaciel zostaje jej kochankiem i nocuje u nich. Silvestro, choć mu to nie w smak, musi godzić się na wszystko — dla dobra sprawy. Z kolei wyłania się jednak problem natury ekonomicznej: aby wszcząć postępowanie rozwodowe, małżonkowie muszą co najmniej przez pięć lat żyć w separacji od stołu i łoża, ale jak robotnik może sobie pozwolić na utrzymywanie dwóch domów? Silvestro próbuje zaaranżować separację w sposób najdosłowniejszy, dzieląc ścianą swe skromne mieszkanie. Ale improwizacje nie prowadzą do niczego, a tymczasem komplikuje się sytuacja jego ukochanej Enriki. Mąż wyniósł się od niej i zabrał wszystko, co się dało. Enrica nie ma innego wyjścia, jak wziąć się do pracy. Zaczyna upodabniać się do żony Silvestra. Bohater jest złamany; nie widzi wyjścia z sytuacji, chciałby rzucić wszystko i uciec jak najdalej

„Reżyser ilustruje całą kazuistykę prawną w sprawach rozwodowych, podkreśla wynikające z niej ograniczenia i komplikacje (to co nie może zmaterializować się w toku akcji, rozgrywa się w wyobraźni bohatera na zasadzie »snów zakazanych«) i dochodzi do gorzkich konkluzji. Ton filmu jest jednak w przeważającej części żartobliwy, komediowy, chwilami farsowy, choć autorzy dotykają nawet tak poważnego problemu społecznego, jak »praca w domu«, który wart jest oddzielnego potraktowania. Nie można jednak powiedzieć, że tło społeczne i polityczne zarysowanej na ekranie sytuacji zostało dostatecznie pogłębione" — pisze Aggeo Savioli w dzienniku „L'Unita".

Krytycy upatrują w bogactwie problematyki obyczajowej, społecznej i moralnej, związanej z kwestią rozwodów, nową „żyłę złota", którą długo jeszcze będą eksploatować filmowcy. Inni wskazują na pewne zjawisko ogólniejsze. Oto po cyklu filmów „anty-policyjnych", „anty-sądowych" i „anty-celibatowych", zjawia się obecnie, bardzo na czasie, „seria rozwodowa": *„jeszcze nigdy chyba film włoski nie był tak bezpośrednio zaangażowany we wszystkie aktualne sprawy naszego życia; czyż nie jest to dowodem jego żywotności?"*.

Z. P.

„Causa di divorzio", film produkcji włoskiej, reż. Marcello Fondato



Zakazane sny
Senta Berger i Enrico Montesano

głosy i głosy

KINO I SZTUKA

Piąty z kolei Przegląd Filmów o Sztuce w Zakopanem nie odbił się zbyt głośnym echem w prasie. Wiele uwagi poświęcił imprezie w TYGODNIKU POWSZECHNYM (nr 15/72) krytyk teatralny pisma, Bronisław Mamoń. Ale tylko o jednym filmie pisze z pełnym uznaniem: o laureacie przeglądu „Bykowi chwała". **„Film Papuzińskiego — czytamy — wydał mi się czymś niezwykle świeżym na tle filmów-katalogów, filmów-monografii, filmów-reportaży. Operuje innym rodzajem obrazu. Posiada także odmienny rytm sekwencji od tego, do jakiego przywykliśmy w krótkim metrażu (...) Reżysera nie interesuje biografia jako biografia, on wdziera się w głąb świata artysty, w obszary jego wyobraźni, w to, z czego on buduje swoje dzieło. Język tego filmu, to język skrótu, poetyckiej kondensacji, aluzji, skojarzenia i metafory".**

Autor stwierdza jednak z żalem, że na przeglądzie film Papuzińskiego **„stanowił zjawisko odosobnione"**, a jego twórca **„był jedynym reżyserem, który uległ pokusie mówienia o zjawisku plastycznym własnym językiem filmowym".**

KINO I LITERATURA

Pod auspicjami francuskiego Stowarzyszenia Kin Studyjnych odbyło się w Tuluzie kolokwium filmowe na temat „kino i literatura", z udziałem pedagogów ze wszystkich stron kraju. Gérard Langlois w LES LETTRES FRANÇAISES (nr 1400) podkreśla zainteresowanie **„filmową analizą"** tekstów literackich, która — zdaniem wielu dyskutantów — bardzo odpowiada młodzieży dobrze obznajomionej od najmłodszych lat z wizualnymi środkami przekazu. Nasuwa to autorowi refleksje natury ogólnej: **„Czy można uczyć literatury przy pomocy kina, jeśli poprzednio nie wpoi się dziecku podstawowych wiadomości o języku filmowym? Powiedzmy sobie, że i tu stajemy przed problemem »likwidacji analfabetyzmu«; można nawet dodać, że większość ludzi to jeszcze analfabeci w zakresie audiowizualnego języka (...)".**

Jako środki zaradcze Langlois zaleca: **„stałe kształcenie wykładowców, dostarczanie stosownego materiału i kredytów"**, a przede wszystkim **„uprzednie ustalenie prawdziwie francuskiej polityki w dziedzinie wychowania filmowego".**

KINO I POLITYKA

Utworzone niedawno w Paryżu stowarzyszenie „Wolne Kino" (Cinéma libre) postanowiło zgromadzić filmy polityczne, zrealizowane od maja 1968 roku i przedstawić je komisji kontroli filmów dla uzyskania zezwolenia na rozpowszechnianie. Stowarzyszenie wystąpiło też z manifestem, z którego — za francuskim krytykiem Guy Hennebelle (ECRAN 72, numer kwietniowy) — przytaczamy fragmenty:

„Kino jest bronią, która służyć winna do złamania monopolu burżuazji w dziedzinie audiowizualnych środków przekazu. Film należy uważać za sposób ilustrowania analizy politycznej i prowokowania dyskusji nie nad kwestiami estetycznymi, lecz nad konkretnymi problemami.

Nie ma filmów, które same w sobie byłyby rewolucyjne. By zapewnić odnowę kina walczącego (...) należy zmienić radykalnie metody rozpowszechniania. Film nie może spełniać funkcji rozrywkowych. Trzeba przełamać bierność widza, dając mu z jednej strony wyczerpujące informacje, z drugiej — dostarczając w toku dyskusji pouczeń dla codziennej walki (...)".

KINO I ZAKAZANY OWOC

W Caracas, stolicy Wenezueli, policja wpadła na trop potajemnej dystrybucji filmów pornograficznych szczególnego rodzaju. Skonfiskowano bowiem kilkadziesiąt kaset zawierających montaż drastycznych sekwencji z przeróżnych filmów, zarówno z trzeciorzędnych komercyjnych erotyków, jak i z dzieł rangi „Zmierzchu bogów" czy „Persony". Były to kadry wycięte na zarządzenie władz, jako obrażające moralność publiczną, a przez sprytnych kombinatorów zmontowane w jedną całość. W związku z tym wenezuelska prasa filmowa, jak relacjonuje krytyk francuski Marcel Martin, pisała z ironią o **„niezwykłym wkładzie Wenezueli w międzynarodową kulturę filmową"**. Martin zaś dodaje od siebie: **„Jak widać, cenzurowanie filmów stworzyło nie byle jaką gratkę dla tych, którzy umieją ciągnąć zyski z uroków zakazanego owocu".**

KAPPA

Ofiary wojny

WSZYSTKIEMU WINNI GENERAŁOWIE

JAN OLSZEWSKI

Włoski film „Ludzie przeciwko sobie" w reżyserii Francesco Rosiego oparty jest na powieści autobiograficznej Emilia Lussu, oficera w czasie I wojny światowej, później polityka. Lussu opisał m. in. w swej książce pewien epizod z walk na froncie apenińskim: bitwę w Abruzzach, zwłaszcza o wzgórze Monte Fiori. Rosi skupia całą swą uwagę właśnie na tym epizodzie. Widzimy tu żołnierzy wegetujących w okopach, którzy co pewien czas podrywani są do ataków przeciwko liniom austriackim. Te kolejne akcje kończą się krwawymi porażkami. Wszystkie konflikty, kryzysy i katastrofy, opisane w tym filmie, wynikają przede wszystkim stąd, że Włosi nie są w stanie przełamać austriackich linii obronnych, że straty włoskie zastraszająco rosną, a żołnierze po każdej akcji wracają do tych samych okoów.

Ten typ walk stanowił odkrycie I wojny światowej. Wypraktykowany w latach 1914/1915, apogeum swe przeżył w roku 1917, kiedy to na froncie zachodnim zginęło milion żołnierzy, mimo że front przesunął się w tym czasie nie więcej niż o czterdzieści kilometrów — w jedną lub drugą stronę. W następnym roku rozpoczął się powolny zmierzch tej strategii.

Kino od lat niemal pięćdziesięciu obsesyjnie powraca do tematu I wojny światowej, dając z reguły pozycje ambitne; m. in. oglądaną u nas niedawno „Wielką wojnę" czy „Za króla i ojczyznę". Czy film Rosiego wnosi coś nowego? Chyba nikt (może z wyjątkiem Loseya) nie opisał tak przejmująco koszmaru wojny pozycyjnej. A przy tym film Rosiego przemawia do widza nie tylko zewnętrznym, dokumentalnym opisem wojny. Uważny widz dostrzeże bowiem, że „Ludzie przeciwko sobie" nie są właściwie opowieścią o walkach między Włochami a Austriakami; że reżysera interesuje przede wszystkim to, co dzieje się we włoskich okopach; wśród włoskich oficerów i żołnierzy. Znamienna jest pierwsza scena: nocą ogłoszono w okopach włoskich alarm bojowy, zwiadowcy meldują austriackie natarcie. Wkrótce potem okazuje się, że alarm był fałszywy. Na przedpolu zjawiają się nie austriaccy żołnierze, lecz włoski dezerter; chciał uciec do niewoli, zbłądził, przez pomyłkę trafił do swoich... Motyw dezercji przewija się odtąd nieprzerwanie przez cały film. Już w następnej scenie widzimy tłumek aresztowanych dezerterów, prowadzonych pod strażą. Potem oglądamy kolejno dezerterów sądzonych, prowadzonych na miejsce straceń, uciekających, rozstrzeliwanych. Oglądamy zresztą wiele innych sytuacji, świadczących o tym, że armia włoska jest źle wyszkolona i niezdyscyplinowana.

Nie uprzedzony widz mógłby w tym momencie dojść do wniosku, że takiej armii potrzebny jest przede wszystkim energiczny i twardy dowódca, który nauczyłby żołnierzy karności. Rosi powiada co innego: wszystkiemu winien był dowódca włoski, niejaki generał Leone, który stosował wobec swych podwładnych najbardziej drakońskie kary dyscyplinarne. Jednak bez rezultatu. Żołnierze generała Leone to pośpiesznie zmobilizowani wieśniacy, dla nich wojna jest klęską żywiołową — podobnie jak trzęsienie ziemi czy powódź.

Podstawowym motywem filmu jest więc konflikt między dowództwem a żołnierzami. Generał i grupa oficerów sztabowych próbują zmusić żołnierzy do zaakceptowania dyscypliny. Żołnierze zaś znoszą swój los z rezygnacją — i nadal próbują ucieczek. Między tymi dwiema grupami antagonistów — niby między młotem a kowadłem — znalazła się trzecia: młodzi oficerowie, walczący ramię przy ramieniu z żołnierzami na pierwszej linii frontu. Wspólne przeżycia, codzienne kontakty z żołnierzami — wszystko to skłania ich do solidarności wobec podwładnych. Próbują więc im pomagać. Ale mimo długotrwałych wysiłków,

cierpień, śmierci setek ludzi — nic się nie zmienia: generalicja nadal wymierza kary, żołnierze giną. Może tylko młodzi oficerowie się zmienili: dawni entuzjaści wojny — stali się socjalistami, pacyfistami, zwolennikami ogólnoświatowej rewolucji. Ale ich przemiana ideologiczna ma niewielkie znaczenie, prawie wszyscy giną. Sytuacja finałowa filmu nie różni się od wyjściowej.

Motyw krwawego i jałowego sporu stanowi największą siłę filmu Rosiego. Albo raczej — stanowiłby, gdyby Rosi potrafił być bardziej obiektywny; gdyby przedstawił antagonistów bardziej bezstronnie, gdyby bardziej wnikliwie zanalizował ich postawy, motywy działania. Powstałby wtedy, być może, film na miarę antycznej tragedii: o ludziach uczciwych, którzy działają w imię wyższych racji politycznych lub zgodnie z wielowiekową obyczajowością; ale ich postępowanie, w warunkach wojny, przynosi śmierć tysiącom ludzi. Byłby to więc film o winie tragicznej. Niezależnie od tego — film taki dałby pewną diagnozę o I wojnie światowej, bardzo zbliżoną do opinii marksistów. Pisze się często, że była to wojna imperialistyczna, sprowokowana przez międzynarodową finansjerę i polityków; że ludzie walczący na frontach nie zdawali sobie sprawy z jej istoty; że byli ofiarami dalekich ośrodków dyspozycyjnych. Ten dramat niewiedzy znalazł swe odbicie w sytuacji włoskich chłopów; można było pokazać, że ofiarami tej niewiedzy byli także oficerowie i generałowie.

Niestety, Rosi w pewnym momencie odszedł od takiej koncepcji; może chciał silniej zaakcentować swe antywojenne nastawienie? Sięgnął do sposobu mało wybrednego, starając się przy wszystkich okazjach ośmieszać generalicję. Powracający motyw „głupoty generałów" zmienia wymowę filmu. Skomplikowany wywód Rosiego, konflikt między generalicją a żołnierzami — traci właściwie rację bytu. Nie ma sensu szukać winy tragicznej, skoro można wszystko zamknąć jednym zdaniem: „głupota dowódców". Tragedia zamienia się w groteskę, gdyż nie sposób serio traktować generała, który urządza kabotyńskie popisy i maskarady na pierwszej linii frontu, a na dodatek nie potrafi utrzymać się na koniu. Ale z kolei kpiny z generalicji rzutują na innych bohaterów. W efekcie film Rosiego — wbrew zamiarom reżysera — traci chwilami poważną tonację, tak typową dla filmów o I wojnie światowej; zbliża się w swej atmosferze do „Przygód dzielnego wojaka Szwejka".

JAN OLSZEWSKI

„Ludzie przeciwko sobie" (Włochy — Jugosławia), reż. Francesco Rosi

Protest? Polemika?

Film Ralpha Nelsona przypomina kwiecistą mowę prokuratora, który w swym wystąpieniu, obok najbardziej rzeczowych argumentów, nie rezygnuje także z niczego, co mogłoby utwardzić serca i sumienia członków kompletu sędziowskiego. Wspiera oskarżenie metaforą i wierszem, a gdy trzeba — sentymentalną frazą, jakby nie był zupełnie pewien swych racji, jakby szukał dla nich wsparcia w sferze uczuć nadmiernie pogłębionych, w świecie obyczajowych konwencji, w sztucznie wypreparowanym humanizmie za wszelką cenę.

Historia Charly'ego, debila, który po zabiegu neurochirurgicznym uzyskuje wysoki stopień inteligencji, należy dziś jeszcze — oczywiście — do kręgu medycznej fantastyki. Historia upadku Charly'ego — powrót do debilizmu — to już rozprawa ze spiskiem uczonych, protest przeciwko wyścigowi ambicji pyszałków, by nie rzec — szarlatanów. Uzdrowiony Charly przekroczył barierę upokarzającej wegetacji, żyje pełnią życia, zdobywa miłość, uznanie, szczęście, wkrótce jednak będzie musiał to wszystko utracić. Eksperyment doktora Nemura przyniósł sukces krótkotrwały, wrota do nowej ery zamknęły się z trzaskiem wkrótce po ich otwarciu.

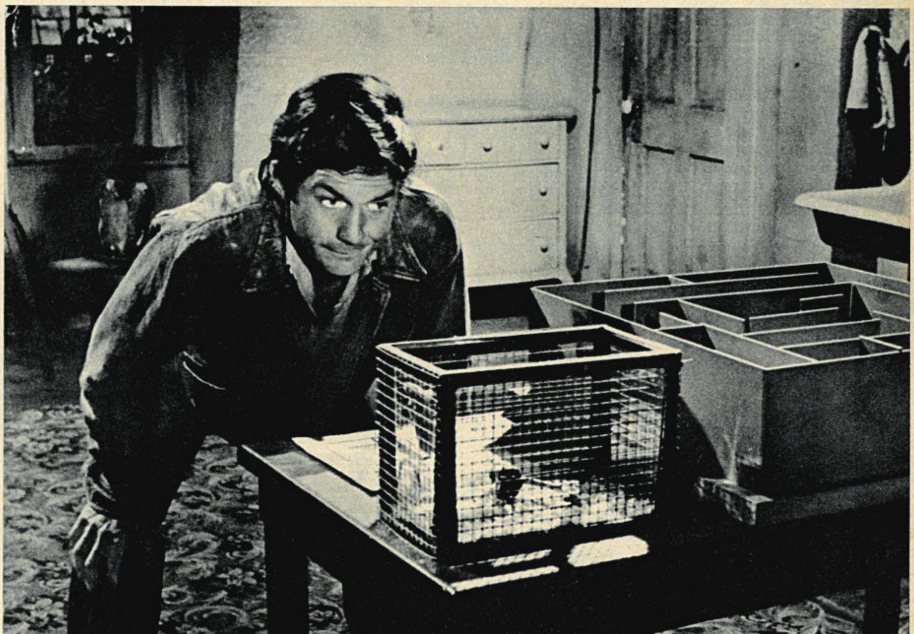
Póki co, czas znakomicie pracuje na sukces filmu Nelsona. Od chwili jego wyprodukowania — do dziś medycyna przeżyła olbrzymi wstrząs: transplantacje serca i kolejne zgony operowanych. Teraz już cicho, ale przecież rzecz traktowało się nie tylko w kategoriach sukcesu i klęski chirurgii; skalpel doktora Barnarda z Kapsztadu naruszył zasady etyki lekarskiej, otwierając przed nią nowe, nieznane dotychczas problemy. Świat był szczęśliwy i przerażony zarazem, śmierć ostatniego pacjenta przywróciła znów światu utracony spokój, ale nie wiadomo na jak długo. W laboratoriach uczonych dzieją się rzeczy, o których nie śniło się filozofom, produkuje się na równych prawach szczęście ludzkości i jej katastrofę.

Swojego uczonego — doktora Nemura — reżyser kreuje według schematu zimnego, żądnego sławy eksperymentatora, który na szalę swego sukcesu decyduje się rzucić los innego człowieka. Charly, poczciwy, dobrotliwy, bezradny — ma powierzoną rolę ofiary; gra tę rolę znakomicie, angażując widza po swej stronie (świetne aktorstwo Cliffa Robertsona), ma w zanadrzu głęboko humanistyczne posłanie i wreszcie — wypróbowane chwyty melodramatycznej taktyki amerykańskiego kina. Okrucieństwo testów psychologicznych i radość odwzajemnionej miłości. Pełnia szczęścia i dno upadku; tu nie ma żadnych półśrodków, reżyser nie unika nawet tandety, jeśli ma się ona przysłużyć sprawie Charly'ego — dużej białej myszy zaklętej w ludzkim ciele. Paralela losów bohatera i białej myszy doświadczalnej, Algernona, traci w równej mierze okrucieństwem, co i naiwnością, nie może jednak służyć za koronny argument oskarżenia, byłby to już w ogóle argument przeciwko postępowi w medycynie, arbitralne wyznaczenie granic ludzkiego poznania. Czy reżyser filmu w ślad za Danielem Keyesem, autorem książki „Kwiaty dla Algernona", ma prawo tę granicę tu właśnie wyznaczać? A może trochę dalej?

BOGUMIŁ DROZDOWSKI

Jeśli film jest tylko oskarżeniem pewnej konkretnej postawy, to w porządku; jeśli natomiast jest także próbą ochrony naturalnego środowiska ludzkiego przed zaborczością wiedzących, a ta interpretacja przede wszystkim się narzuca, trudno go nie traktować polemicznie. I może właśnie dlatego film Nelsona tak bardzo przypomina mowę prokuratora, który nie jest pewny swoich racji.

„Charly" (USA), reż. Ralph Nelson



Ofiara naukowego eksperymentu
Cliff Robertson

plamy na ekranie

SŁOWNIK NAZWISK FILMOWYCH

W trosce o dobrze pojętą popularyzację, autor tej rubryczki postanowił opracować słowniki: nazwisk, skrótów i pojęć filmowych, które przedstawi sukcesywnie swoim Czytelnikom. Idzie m. in. o to, by uzupełnić luki w indeksach książki Stanisława Janickiego „Film polski od A do Z", która ukazała się ostatnio w księgarniach. Dziś pierwsza część opracowania: Słownik Nazwisk Filmu Polskiego.

BATORY Jan — obok Leszczyńskiego, drugi reżyser o królewskim nazwisku; od jego imienia wziął nazwę statek pływający niegdyś po Zatoce św. Wawrzyńca;

BER Ryszard — reżyser polski o najkrótszym nazwisku;

BEREDA Jerzy — korespondent „Cinema Nuovo", Nowogrodzka 16 (patrz: książka telefoniczna m. st. Warszawy 1969/70, Wyd. Komunikacji i Łączności);

BOROWSKI Tadeusz — 1) wybitny pisarz polski, który do roku 1968 szczęśliwie nie poddawał się zabiegom ekranizacyjnym, 2) aktor (broda długości 18 cm);

BRATNY Roman — lat 51, współczesny autor powieści, które są brulionami scenariuszy i scenariuszy, które są brulionami powieści;

BRAUNEK Małgorzata — harpia (patrz: „Mitologia grecka" i film „Polowanie na muchy");

DZIEDZINA Julian — reżyser polski, który we śnie był najbliżej Monte Carlo; niemalże kontynuator von Stroheima z „Szalonych żon";

EBERHARDT Konrad — współtłumacz powieści Kessela „Jeźdźcy" (Książka i Wiedza 1972), esteta;

ENGLERT Jan — przyjaciel autora niniejszego „Słownika" jeszcze z czasów dzieciństwa;

GŁOWACKI Janusz — zob. Piwowski Marek;

GRUZA Jerzy — dzięcioł;

GUZE Joanna — nieklamana grafini polskiej krytyki filmowej;

HELMAN Alicja — autorka popularnych książek „O dziele filmowym" i „Muzyka w filmie"; docent; stałe felietony o „Love Story" na łamach bydgoskich „Faktów i Myśli";

JACKIEWICZ Aleksander — ur. 19. VIII. w Symferopolu (Krym), krytyk i teoretyk filmowy, powieściopisarz, autor prac z dziedziny filmu (m. in. „Rene Clair" — 1957) oraz powieści, m. in. „Jan bez Ziemi" — 1950, „Śmierć Don Juana" — 1959, „Madame" — 1963 (Wielka Encyklopedia Powszechna PWN);

KARCZ Danuta — najładniejsza polska krytyczka kinowa;

KARSKA Barbara — aktorka znana dotychczas tylko ze swej sympatii do Arabów (znaczna rola w filmie egipskim nakręconym w Polsce);

KATET — kolejna, niestosowana jeszcze forma pisowni nazwiska krytyka Krzysztofa T. Toeplitza;

KOMOROWSKI Paweł — mistrz jasnej i klarownej narracji filmowej (m. in. „Przystań", „Brylanty pani Zuzy");

KUBA — najbardziej intymna forma zwracania się do reż. Janusza Morgensterna (m. in. „Jowita");

KUŹMIŃSKI Zbigniew — reżyser polski, który najpełniej zrealizował formułę Orsona Wellesa: „z każdym następnym filmem jest trudniej kręcić";

LESZCZYŃSKI Witold — inżynier, tel. 31-72-77;

ŁAPICKI Andrzej — ojciec Zuzi (lat 18);

MAKLAKIEWICZ Zdzisław — autor największej ilości gagów w kinie okresu powojennego 25-lecia; Franc Fiszer filmu polskiego;

MARKOWSKI Andrzej — bon - vivant, przyjaciel Wajdy, rodziny Konwickich, Zuzi Łapickiej i Niemena (vide „Szpilki" — sprawozdania z procesu w Radomsku);

MARSZAŁEK — 1) Rafał („Literatura", „Szachy"), 2) Maria (żona, „Ekran"), 3) Lechosław (nie rodzina — reżyser filmów o Reksiu i Koziołeczku);

MICHAŁEK Bolesław — krytyk-amator, tenisista — profesjonał;

KRZYSZTOF MĘTRAK

MIKULSKI Stanisław — Kloss minus aktorstwo;

MRUKLIK Barbara — wychowawczyni; comiesięczne rekolekcje w miesięczniku „Kino";

OCHALSKI Andrzej — krytyk filmowy o orientacji „antywajdowskiej", mesjanista;

OLBRYCHSKI Daniel — Kmicic, najlepszy kierowca rajdowy wśród aktorów i vice versa;

PASTUSZKO Jan Zbigniew — mąż Karoliny Lubieńskiej;

PAWLIKOWSKI Adam — inteligencja niepracująca;

PEREPECZKO Marek — podnoszenie ciężarów: w trójboju 300 kg (wyciskanie 100, rwanie 80, podrzut 120);

PIJANOWSKI Lech — krytyk i specjalista od gier (ruleta, bakarat, poker itd.); nie pali, nie pije;

PIWEK — patrz: Piwowski Marek, nie mylić z reż. Fiwkiem;

PIWOWSKI Marek — zob. Głowacki Janusz;

PORĘBA Bohdan — kontestator; zrodził się równocześnie z ruchami młodzieżowymi na Zachodzie w 1968 roku;

RYBKOWSKI Jan — reżyser - chłopoman; powiedział kiedyś: „dziś w nocy umrze miasto"; stale ma nadzieję;

SKOLOPOL — 1) plaster na czyraki, 2) pieszczotliwe przezwisko dla jednego z reżyserów polskich pracujących na Zachodzie (albo Skolimowski Jerzy, albo Polański Roman), stosowane też dla obydwu razem;

SKWARA Janusz — Dr Jekyll i Mr Hyde polskiej krytyki filmowej: jako pierwszy ujawnia się z pincetą w „Kinie" (eseje o głębi ostrości, matematycznej wizji u Resnais i awangardzie montażu), jako drugi — z maczugą w dwutygodniku „Poglądy" (ostra orientacja „polono - centryczna");

SOLARZ Wojciech — trzecie kino, czwarty rząd, piąte krzesło;

TATARKIEWICZ Anna — krytyk doctus, czytała Eliadego, Levi - Straussa i innych; najśmielej występuje w obronie własnej płci;

TRZOS Andrzej — „trędowaty", aktualnie w poszukiwaniu leprozorium;

TYSZKIEWICZ Beata — First Lady nowego filmu Wojciecha Solarza; zasłużona;

WADIM — 1) Berestowski, 2) Roger (czasem pisze się przez V);

WEIGEL — 1) żona Brechta — Helena, 2) nazwa instytutu karmienia wszy, wsławionego udziałem w filmie „Trzecia część nocy";

WINNICKA Lucyna — niedoszła żona księdza urodzona pod frygijską gwiazdą;

ZANUSSI Krzysztof (czytaj: Zanuzi) — reżyser o zdecydowanie dobrym guście;

ZIARNIK Jerzy — reżyser polski tak niepewny, jak aktorstwo Barbary Brylskiej;

ZYGADŁO Tomasz — najbliższy szkoły podstawowej filmowiec Wytwórni Filmów Dokumentalnych;

ZYZIO — pseudonim krytyka „Polityki", Zygmunta Kałużyńskiego, popularnego pisarskiego pieszczocha i szaławiły;

ŻUŁAWSKI Andrzej — w Polsce twórca mody na Ken Russella; biblista.

Film wszedł do programów szkolnych, uznany został za część naszego wykształcenia, naszej kultury, naszego życia. Ale czym jest film w naszym życiu: rozrywką, sztuką, sfilmowaną literaturą, informacją, instrumentem wychowania, wszystkim naraz? W serii felietonów pisanych z myślą o nowych kręgach dojrzałych widzów, przypominamy o najważniejszych funkcjach, jakie pełni film w naszym świecie.

Niewybredny
„Angelika i król"

ZAMIAST PODRĘCZNIKA (3)

FILM JAKO ROZRYWKA

Większość ludzi na pytanie: dlaczego chodzi do kina — odpowiedziałaby, że szuka tam rozrywki. Wyznaniu towarzyszyłoby, być może, niejakie zażenowanie z powodu niskiego poziomu własnych potrzeb kulturalnych. Maskowane wszakże przekonaniem, że człowiek pracy, skłopotany trudnościami codziennego życia, ma pełne prawo oddawać się rozrywce, nie pytając o jej wartości artystyczne, umoralniające czy intelektualne.

Kino wychodziło naprzeciw tej potrzebie od początków swego istnienia. Chęć dostarczania widzom rozrywki była jednym z podstawowych, jeśli w ogóle nie najważniejszym motorem jego ewolucji. Myśl o pobudzaniu ciekawości odbiorców rozszerzała tereny poszukiwań realizatorów, którzy dążyli do pokazania tego, czego nie można było znaleźć w bulwarowym teatrzyku, cyrku, music-hallu czy wesołym miasteczku. Kino dysponowało przecież rozwijającą się techniką — źród-

łem wciąż nowych tricków i rozwiązań, które ówczesnej publiczności przywodziły na myśl sztukę magiczną, czary i cuda.

Wczesne kino nieme, w porównaniu z dzisiejszymi spektaklami filmowymi, dysponowało jeszcze skromnymi środkami, ale ubóstwo to okupywało niewyczerpaną pomysłowością. Burleska lat dwudziestych, jej wielcy aktorzy: Charlie Chaplin, Buster Keaton czy Harold Lloyd — do dziś reprezentują szczytowe osiągnięcia komedii filmowej. Tempo tych filmów, ich precyzyjnie wymierzany rytm, każda scena, gag, sytuacja aktorska — realizowane były z nieomylnym wyczuciem potrzeb, gustów, zamiłowań i nastrojów widowni. Ale widownia szukała w kinie nie tylko odprężającego i wyzwalającego śmiechu, nie tylko nowinek i sztuczek magicznych. Do kina szło się także po wzruszenia i łzy, po dreszcze napięcia i trwogi, po to, by podziwiać swych ulubieńców w coraz to nowych, stylowych kostiumach z wielu epok. Z biegiem czasu, gdy film wzbogacił swe środki i możliwości, rozwinął i udoskonalił nowe gatunki, ilość powodów, dla których ludzie chcieli chodzić do kina, również niepomiernie wzrosła. Można je ujmować nadal wspólną formułą rozrywki, ale uświadamiając sobie, że mieści ona całą skalę ewentualności.

Obraz widza kinowego spragnionego rozrywki — jako prymitywnego osobnika tarzającego się ze śmiechu na widok klownów obrzucających się ciastkami z kremem — jest tylko złym snem krytyka. W rzeczywistości, człowiek szukający w kinie rozrywki może zaprezentować różne stopnie wtajemniczenia w arkana sztuki i techniki filmowej. Dla jednych ulubionym rodzajem filmu rozrywkowego jest western, jak wiadomo, wysoko ceniony przez koneserów. Wśród westernów można znaleźć utwory wybitne, kontrowersyjne czy wręcz nowatorskie. Inni kinomani szukają przede wszystkim filmów kryminalnych i dreszczowców, a porcja „mocnych wrażeń“ jest im nieodzowna dla pełnej satysfakcji. I oni mogą znaleźć w ramach wybranego gatunku utwory wykraczające ponad przeciętny poziom standardowej rozrywki.

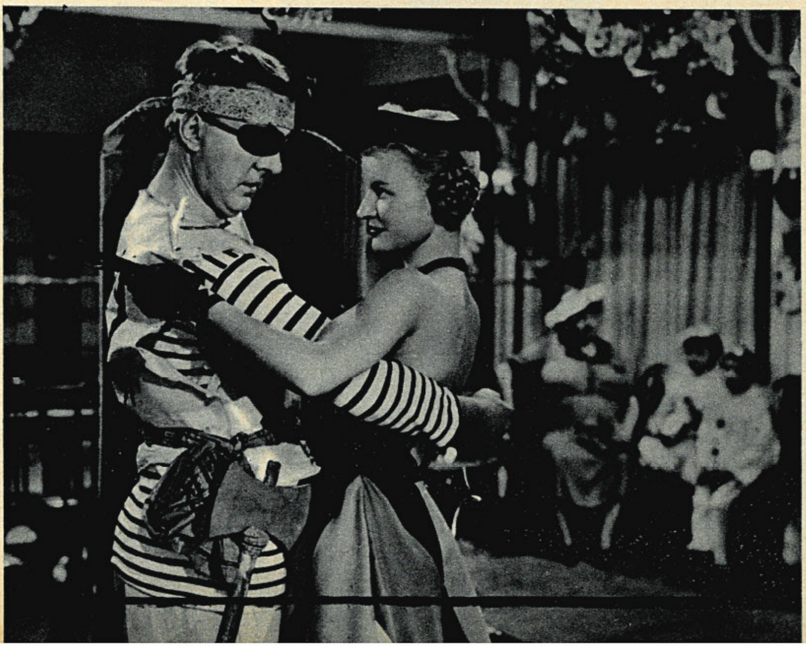
Mają swoich zwolenników komedie i melodramaty; są zaprzysiężeni miłośnicy filmów obyczajowych i rodzinnych. Istnieje, zwłaszcza rekrutujący się z młodzieży, klan wielbicieli filmów o tematyce indiańskiej. A i filmy przygodowe, historyczne, awanturnicze, zwłaszcza zrealizowane w konwencji wielkiego widowiska, zajmują czołowe miejsce na listach frekwencji.

W wielkiej rodzinie filmu rozrywkowego mnóstwo jest „dzieci nieudanych“: producenci, nastawieni tylko na „chodliwe“ tematy, eksploatują je bez troski o przyzwoity poziom, nie wspominając już o ambicjach artystycznych. Widz, który chce oglądać to, co lubi, nie troszczy się o selekcję. Pójdzie także na słaby western, na byle jaki film płaszcza i szpady lub niewybredną komedię. I to obciąża jego konto w oczach znawców. Miłośnicy sztuki filmowej przez duże „S“ zapominają jednakże o aktywach tego konta. Miłośnik rozrywki szuka filmów Tatiego i Etaixa, ambitnych westernów Pollacka i Peckinpaha, śledzi osiągnięcia czarnego kryminału, nie stroni od widowisk zrealizowanych w sposób bardziej subtelny i wyrafinowany.

Istnieją obszary, na których sztuka filmowa i rozrywka wcale się nie wykluczają, lecz solidarnie współdziałają. Niejeden film, pomyślany jako utwór rozrywkowy, adresowany do najszerszej publiczności, okazywał się wybitnym dziełem poruszającym umysły i serca. Tak było z „Rashomonem“ i „Siedmioma samurajami“ Kurosawy.

Zdarza się i na odwrót. Film awangardowy, wyprzedzający rozwój sposobu opowiadania i środków wyrazu o całe lata, podbija publiczność, która nieoczekiwanie odkrywa w nim walory rozrywkowe. Krytycy w superlatywach sławili „Hiroszimę, moją miłość“ Resnais, a publiczność odnalazła w niej też po prostu wzruszającą historię miłosną. Melodramatyczny wątek filmu był na tyle silny, iż zdołał przebić się przez dwie bariery: nowoczesną formę narracji, uprzednio widzowi nieznaną i niekonwencjonalną moralność, proponującą punkt widzenia nie podzielany przez ogół społeczeństwa.

Nowatorski
„W samo południe“



Nieprzeciętny
„Wakacje pana Hulot“

Miłośnik filmu rozrywkowego, deklarując swoje upodobanie do określonego typu kina, nie odżegnuje się ani od sztuki, ani od nowych propozycji natury intelektualnej, moralnej, czy od nowoczesnych form wypowiedzi filmowej. Szuka w filmie silnych wrażeń: wzruszenia, spontanicznej zabawy, umiejętnie dozowanego napięcia, uczty dla wzroku i słuchu. Gotów przyjąć z zaufaniem każdą propozycję. Stare kino w całej pełni akceptowało tę regułę gry. Nowe żąda pełnej swobody poszukiwań, niekrępowanych wypadkową masowych gustów i upodobań.

Zmienia się jednakże nie tylko kino, ale i widz, dla którego pojęcie rozrywki filmowej staje się coraz bardziej złożone i rozległe.

ALICJA HELMAN

Mówi

Zoltan Huszarik

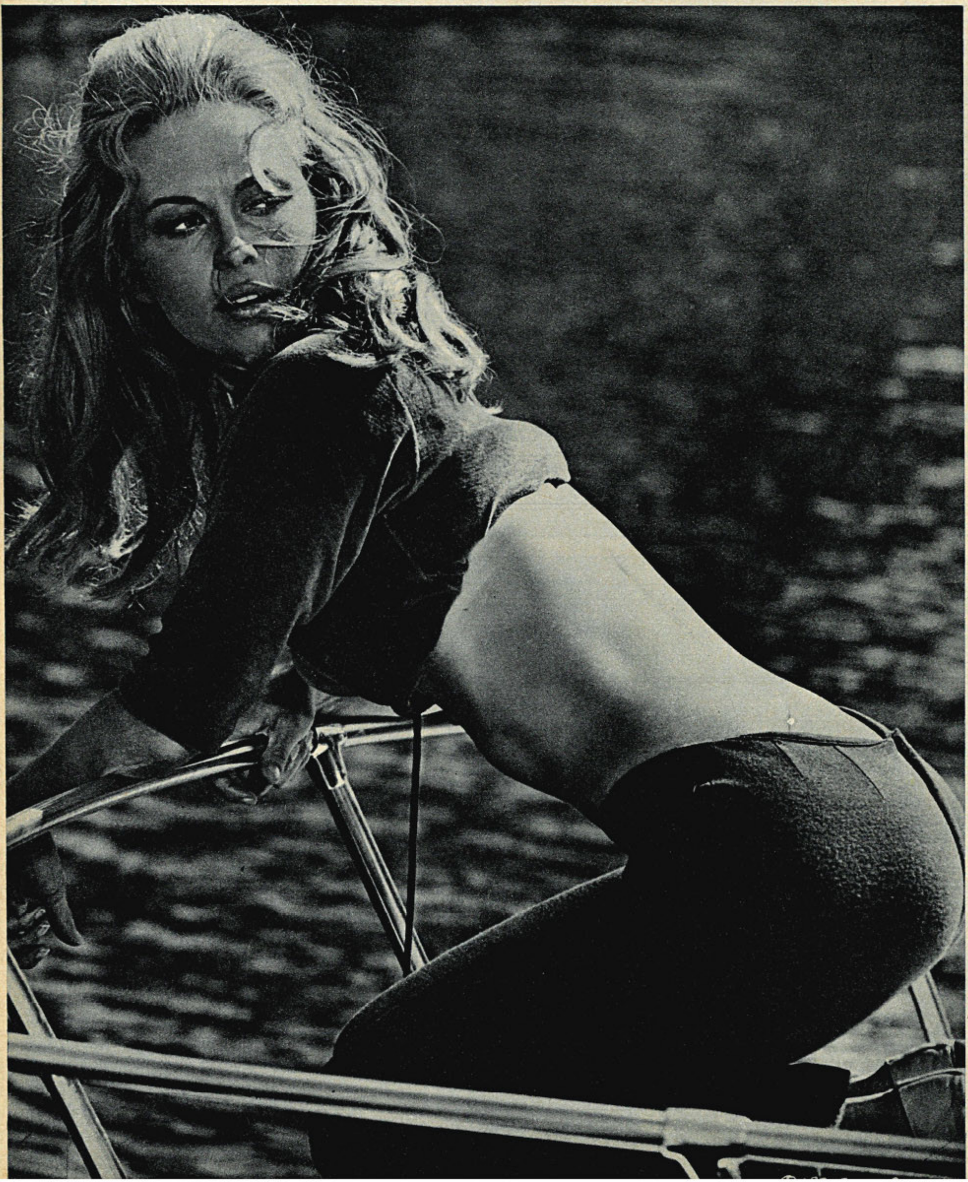
— twórca filmu „Sindbad" (5), uznanego przez węgierską krytykę za najwybitniejsze osiągnięcia roku 1971. Scenariusz swego debiutanckiego utworu (zob. „Filmy, o których się mówi", nr 3 z br.) oparł reżyser na nowelach Gyuli Krudy'ego, pochodzących z początku stulecia.

— Przy pierwszym zetknięciu z prozą Krudy'ego zachwyciła mnie tylko fabuła. Bohaterem jego opowiadań jest nowoczesny Sindbad, rycerski młodzian, który uwielbia piękne kobiety, wykwintne jadło i wytrawne wina. Zwiedzane miasta, salony i gospody — układa w swej pamięci niczym oleodruki. Czego pragnie? Niezwykła osobowość tego człowieka, motywy kierujące jego czynami, wydają się tak bogate i skomplikowane, że można je odnieść do wszystkich romantyków, którzy w nieustannej pogoni za pełnią życia pragnęli na nowo odkrywać ciągle piękno tego świata: od Don Kichota poprzez Don Juana do Gargantui. I to z kolei zafrapowało mnie bardziej, niż sama fabuła.

Sindbad nie pragnie niczego, jak tylko przeżywać i zapamiętywać, by tym intensywniej oddawać się później wspomnieniom i przeżywać wszystko raz jeszcze — nieustannie dążyć do utwierdzenia sensu swej egzystencji. W opowiadaniach Krudy'ego wszystkie materialne elementy wspomnień ulegają antropomorfizacji, człowiek zaś — swoistemu uprzedmiotowieniu. Te metamorfozy starałem się uczynić trzonem konstrukcji mojego filmu. Inicjały w książkach do nabożeństwa, wyblakłe notatki w kalendarzach, metafizyczny sens gwiazdozbiorów, zasuszone liście, kosmyk włosów, przepisy kucharskie, nagrobki, testamenty, karnety balowe — oto materiał filmu.

Odchodząc, Sindbad przekazuje nam w imieniu świata całe jego piękno: wschody słońca, zmęczone uśmiechy, ciepłe barwy kwiatów. Wieczny podróżnik starał się nie sprzeniewierzyć swemu powołaniu. Zostanie po nim suma doświadczeń; jego następcy nie będą wiedzieli co z nimi począć, tak samo jak on. Bo programem Sindbada było samo życie: jego niewyczerpane bogactwa przeciwstawiał zawsze śmierci.

1 *Romantyczna historia*
Faye Dunaway



Kto, co, gdzie?

RZYM. Mauro Bolognini rozpoczął zdjęcia do filmu biograficznego o włoskim pisarzu Gabriello D'Annunzio. „Życie D'Annunzia — mówi reżyser — jest równie frapujące, jak western. Nie chcę tworzyć jeszcze jednej legendy o tej ekscentrycznej postaci, lecz ukazać pisarza w jego codziennym życiu."

LONDYN. Terence Young („Moll Flanders", „Mayerling") przygotowuje film, którego bohaterem będzie sławny dyrygent Herbert von Karajan.

HOLLYWOOD. Faye Dunaway (1) i George C. Scott odtworzą parę głównych bohaterów w romantycznym filmie „Oklahoma Crude". Akcja rozgrywa się na początku stulecia. Reżyseruje Stanley Kramer.

RZYM. Gillo Pontecorvo przystąpił do realizacji filmu „Kiedy nastąpi koniec ziemi". Jest to historia typu „science-fiction", poruszająca wiele współczesnych problemów politycznych i społecznych.

MOSKWA. Georgij Danielija kręci film „Przygody Tomka Sawyera", oparty na powieści Marka Twaina.

NOWY JORK. Robert Aldrich rozpoczął zdjęcia do filmu „Gniewna odyseja". Akcja rozgrywa się we Włoszech i Stanach Zjednoczonych. Główny bohater (gra go John Cassavetes) jest wmieszany w intrygi mafii sycylijskiej.

Na planie

Mosfilm

W największej radzieckiej wytwórni filmowej pracuje aktualnie nad nowymi filmami kilku zasłużonych weteranów. Aleksander Zarchi przystąpił do ekranizacji znanej powieści Konstantina Fiedina „Miasta i lata" (film dwuseryjny). Ta wydana w 1924 roku powieść opowiada o doświadczeniach pisarza podczas jego kilkuletniego pobytu w Niemczech podczas I wojny światowej. Scenariusz napisał Zarchi wspólnie z Władimirem Wałuckim, korzystając z konsultacji osiemdziesięcioletniego już dziś Fiedina. Inny mistrz, Michaił Kałatozow, rozpoczyna zdjęcia do filmu „Cafe »Izotop«", opartego na motywach dwóch powieści Michaiła Kolesnikowa: „Prawo wyboru" i „Atomgrad". Bohaterem filmu Kałatozowa jest młody spawacz, przedstawiciel tego pokolenia robotników, które łączy średnie wykształcenie techniczne z precyzyjnym opanowaniem rzemiosła. Akcja rozgrywa się w ośrodku pokojowego wykorzystania energii atomowej. Wreszcie Grigorij Aleksandrow przygotowuje się do realizacji filmu „Szpak i lira"; ma to być — jak twierdzi reżyser — opowieść o pewnym małżeństwie.

Jednym z największych przedsięwzięć Mosfilmu jest trzyseryjny film „Inżynier Pronczatow" w reżyserii Władimira Nazarowa, oparty na powieści Wila Lipatowa pod tym tytułem. **„Nasz film** — mówi Nazarow — **jest poświęcony kapitanom radzieckiego przemysłu. Dramatyzm, konflikty wynikają tutaj z życiowych sytuacji w jakich znajduje się bohater, z jego roli realizowania założonego programu. Myślę, że potrzebna jest do tego także pewna doza subiektywizmu."**

Kirgiski pisarz Czingiz Ajtmatow, którego proza posłużyła za tworzywo filmów „Pierwszy nauczyciel" i „Dżamila", napisał dla reżysera Iriny Popławskiej scenariusz „Ja — Tiań Szań", również oparty na własnej powieści. Akcja, przeniesiona do współczesności, toczy się w Kirgizji na budowie elektrowni wznoszonej przez młodzież. Bohaterem filmu jest majster Bajtemirow, człowiek, któremu lawina zasypała rodzinę, zapamiętały w pracy, służący młodym radą i doświadczeniem. Pewnego razu Bajtemirow spotyka na budowie dziewczynę o imieniu Asel; znajomość przeradza się w głębsze uczucie. **„Chciałabym oddać w mym filmie humanizm utworów Ajtmatowa** — mówi Popławska — **jego wiarę w piękno świata, w człowieka".** Główne role w „Ja — Tiań Szań" grają: Sujmenkuł Czokmorow (3) i Dinara Czoczunbajewa.

„Człowiek na swoim miejscu" to film realizowany przez Aleksieja Sacharowa według scenariusza Wiktora Czernycha. Miejscem akcji jest wieś kołchozowa, w której zmarł właśnie przewodniczący. Miejscowy aktyw przygotowuje chłopów do zebrania mającego wyłonić nowego gospodarza wsi; zostaje nim niespodziewanie

złowiek bardzo młody. Inny współ-
zesny film — „Kłótnia" w reżyserii
awła Lubimowa (scenariusz Ewgie-
ija Gabryłowicza) nosi wyraźne ak-
ınty społeczno-obyczajowe. Jest to
istoria młodego małżeństwa, które
ada ofiarą bezdusznych urzędników
dłuższy czas bezskutecznie upomina
ę o sprawiedliwość.
Wśród pozycji historycznych warto
ymienić „Gwiazdę marszałkowską"
film poświęcony wybitnym dowód-
om Armii Radzieckiej. Scenarzyści:
ulij Dunski i Walerij Frid zawarli
postaci Timofiejewa Szapowałowa
yntetyczny portret wyższego oficera,
tóry bierze udział w walkach rewo-
ıcyjnych, w wojnie domowej, a w
atach czterdziestych sięga po naj-
yższe godności w armii. Dwuseryj-
y film reżyseruje Ewgienij Karielow.
Na zakończenie — klasyka, Aleksan-
er Ptuszko kończy realizację filmu
Rusłan i Ludmiła" według Puszkina.
ozmach inscenizacyjny, jaki cechuje
kolejną podróż Ptuszki do krainy
aśni i fantazji, ma — według słów
eżysera — przyćmić to wszystko, co
ostało dotąd stworzone na kanwie
uszkinowskiej legendy. W rolach
łównych: Władimir Koziniec i Nina
ietrowa, a obok nich kandydat nauk
natematycznych, Władimir Fiedotow,
ako Czernomor.

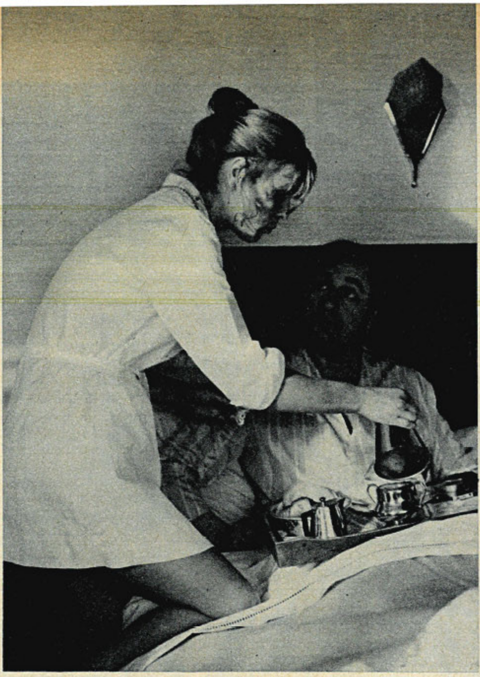
Premiery...

„Karny park"

Ameryka w niedalekiej przyszłości.
miarę rozszerzania się wojny w
ndochinach wzrasta fala oporu, mno-
ą się demonstracje i akcje sabotażo-
e, co z kolei wywołuje wzmożone
epresje władz. Zostaje ogłoszony
tan wyjątkowy, w całym kraju pow-
aje sieć obozów odosobnienia, a
ziałające w nich trybunały skazują
atrzymanych na więzienie lub pobyt
tzw. karnych parkach. W tych oko-
icznościach czołówka dokumentali-
ów angielskich utrwala na taśmie
osy konspiracyjnej grupy 638.
Oto treść nowego filmu Petera Wat-
insa z jego cyklu „dokumentów re-
onstruujących przyszłość". Krytyka
rzyjęła film z uwagą, ale bez entu-
jazmu. *„Mistrzostwo dokumentalnej
echniki Watkinsa, sugestywne, choć
rzykliwe posługiwanie się symbola-
ni represji, pełna uduchowienia gra
iezawodowych aktorów, a także zna-
omite efekty dźwiękowe — wszystko
wywiera silne wrażenie, a nawet
abiera wymowy swoistej katharsis"*
pisze recenzent „Monthly Film Bul-
etin". Ale ukazując obraz masowego
współzawodnictwa represji", film
wraca się przeciwko sobie. *„Intencje
utora, forma i treść kłócą się na
rzemian i — jak to często bywa w
elewizji — zdarzenia i emocje nie
ydają się rzeczywiste, lecz zaaran-
owane i sztuczne"*. Krytyk podkre-
la jednak talent, pasję i konse-
wencję Watkinsa, jako reprezentan-
a angielskiej lewicy filmowej.

„Mandarynka"

Film Edouarda Molinaro jest adap-
acją powieści Christine de Rivoyre.
powiada o rodzinie Boulard, która
kłada się z babki, najstarszej wnu-
zki Séverine, jej męża oraz młod-
zych wnucząt — Alaina i Baby. Jest
śród nich także ktoś obcy: młody
nglik Tony, który uwodzi najpierw
aby, a później Séverine. Wprawdzie
éverine w pewnej chwili buntuje się
rzeciwko dalszej obecności Anglika,
le nie zmienia to wcale istniejących
rodzinie stosunków. Dla babki in-
ydent ten jest tylko pretekstem do
yygłaszania dość libertyńskich kazań,



2 *Libertyńskie kazania*
Philippe Noiret i Marthe Keller

4 *Stara pianistka*
Françoise Rosay i Bernard Blier

3 *Piękno świata*
Sujmenkul Czokmorow

5 *Wspomnienia przeszłości*
„Sindbad"

które wszyscy wysłuchują w spoko-
ju.
*„»Mandarynka« to właściwie kroni-
ka rodzinna, ale bardzo wątła i ubo-
ga tematycznie. Największym atutem
filmu jest aktorstwo* — pisze Louis
Chauvet w „Le Figaro". — *Wspania-
łą kreację tworzy Madeleine Renaud
jako babka Boulard: potrafi być au-
tentycznie śmieszna. Annie Girardot i
Philippe Noiret szczęśliwie nie pow-
tarzają swych kreacji ze »Starej pan-
ny«. Znakomicie uzupełnia obsadę
Murray Head (Anglik)"*.

Ciekawostki

Francoise Rosay — pianistką

Znakomita aktorka francuska,
Françoise Rosay (4), niezapomniana
bohaterka filmu Feydera „Zwycięzyły
kobiety", znów ukaże się na ekranie.
Jean Delannoy powierzył jej główną
rolę w filmie „To tylko kwestia cza-
su", będącym adaptacją najnowszej
powieści Jamesa H. Chase'a, autora
wielu „czarnych kryminałów". Fran-
çoise Rosay gra rolę znanej niegdyś
pianistki, która odziedziczyła po
swym mężu, Amerykaninie, olbrzy-
mią fortunę.

Stara zdziwaczała kobieta zajmuje
olbrzymi apartament w hotelu Ritza.
Opuszcza go tylko wtedy, gdy udaje
się swym Rolls-Roycem na plac Ven-
dôme, by rzucić okiem na cenne ob-
razy przechowywane w podziemiach
banku. Ale majątek starej damy jest
zbyt wielką gratką, aby pozostawio-
no ją w spokoju. Tylko jej brodaty
i długowłosy spadkobierca (Bruno
Pradal) nie interesuje się fortuną,
która przypadnie mu w udziale. Re-
szta: szofer o niezbyt chwalebnej
przeszłości (Philippe Clay), czarująca
sekretarka (Anny Duperey), bankier
(Daniel Ceccaldi), notariusz (Olivier
Hussenot) — myślą wyłącznie o tym,
jak pozbyć się chlebodawczyni i zdo-
być jej pieniądze. Ostateczną i zara-
zem daremną próbę uśmiercenia sta-
ruszki podejmą w czasie pożegnalne-
go koncertu, który urządzała dla
krewnych i przyjaciół.

Nad oprawą muzyczną filmu pracu-
je znany kompozytor — Michel Le-
grand.

Projekty

Satyra Buñuela

*Luis Bunuel zapowiedział realizację
filmu „Dyskretny czar burżuazji". Jak
dotąd, dyskretnie zachowuje się także
reżyser, nie udzielając na temat filmu
bliższych wyjaśnień. Wiadomo jednak,
że scenariusz powstał w wyniku
współpracy reżysera z Jean-Claudem
Carrière. Twórca chciałby nakręcić
większość zdjęć w Meksyku. Film ma
opowiadać o zaskakujących przygo-
dach grupy przyjaciół, którzy posta-
nowili zjeść razem obiad. Jest wśród
nich pięć osobistości reprezentują-
cych dzisiejszą burżuazję europejską
oraz ambasador jednej z republik
latynoamerykańskich. Do najważniej-
szych w życiu tych ludzi należą prob-
lemy gastronomiczne.*
*„Dyskretny czar burżuazji" zapo-
wiada się jako farsa, traktowana
jednak przez reżysera z przekorną
powagą i surowością.*

Marek Perepeczko — Jasiek

OSTATNI DZIEŃ „WESELA"

Jak już pisaliśmy, reżyser Andrzej Wajda zakończył zdjęcia do „Wesela" według sztuki Stanisława Wyspiańskiego. Oto relacja z ostatniego dnia na planie.

Maja Komorowska — Rachela i Andrzej Łapicki — Poeta

Wysoki wiślany wał, za którym płynie wezbrana wiosenną falą rzeka. Po drugiej stronie łąka, zarośla łóz i zeschłych trzcin szeleszczących na wietrze. Roscchate wierzby wybiegające rzędami pod daleki horyzont; nad nim chmury kłębiaste, ciężkie, płynące w powolnym rytmie. Dom jest drewniany, z gankiem i podcieniami, kryty strzechą. Belki stare, szorstkie i spękane, o szlachetnej fakturze. Wkomponowany pomiędzy wysokie drzewa, zdaje się tu trwać od lat. A przecież przywieziono go w częściach przed kilkoma zaledwie miesiącami ze wsi podkrakowskiej, podobnie jak stojącą obok stodołę i nadano mu kształt bronowickiej „chaty rozśpiewanej". Wokół domu sad, przed podjazdem, na środku klombu, chochoł słomiany.

Wnętrze dworku — owe pańskie meble i chłopskie sprzęty, portrety przodków i jarmarcznych świętych, kosztowne bibeloty, zegary, świeczniki, zbroje, orły, broń, książki oprawione w skórę i skromne wiejskie przedmioty codziennego użytku — zostało odtworzone w warszawskim atelier. Tylko wnętrze stodoły — pracowni malarskiej pana domu — nie wymagało takich zabiegów. Po prostu w przestronnym wnętrzu, wypełnionym narzędziami gospodarczymi, siodłami i uprzężą, zawieszono ogromnych rozmiarów płótno, przedstawiające kosynierów idących do ataku, jakby wycinek Panoramy Racławickiej, nad której fragmentami trudził się gospodarz; obok zaś umieszczono palety, pudła z pędzlami, farbami, sztalugi.

Tu, w okolicach Czosnowa pod Warszawą, dobiega kresu ekskursja Jaśka do „samych granic",

którą przed kilkoma miesiącami, w okolicach Konstancina i Obór, rozpoczął Wajda swoje „Wesele". Marek Perepeczko znowu na planie; dziś kończy tę scenę, zapoczątkowaną w jesiennych, konstancińskich lasach. Rozpoczyna się ostatni dzień zdjęć.

* * *

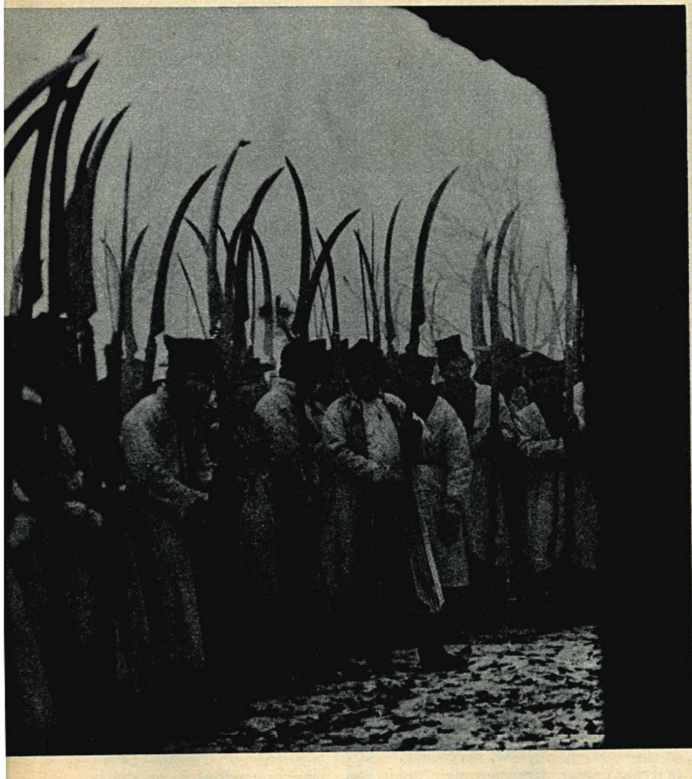
W trakcie realizacji filmu były różne koncepcje tej sceny; zresztą nie tylko tej. Wajda początkowo miał zamiar wiele fragmentów „Wesela" rozegrać w plenerze. Także finał. Podczas pracy nad filmem stopniowo jednak rezygnował z tej idei i ostatecznie większość kluczowych scen dzieje się w zamknięciu. Powoduje to spiętrzenie dramatu, stwarza napięcie. Również finał próbował zrealizować przy drzwiach zamkniętych. Istniała m.in. koncepcja, według której weselnicy w somnambulicznym tańcu wirują w izbie, głusi na wezwania Jaśka, bezskutecznie pragnącego przeniknąć do wnętrza. Potem jednak reżyser powrócił do zasady rozegrania końcowej sceny w plenerze, przed dworkiem.

Przez trzciny, przez zarośla, przedziera się Jasiek; bez paradnej czapki, w czarnej od błota sukmanie, śmiertelnie znużony, w oczach przerażenie. Wbiega do dworku. Wszyscy klęczą, w rękach kosy zatknięte na sztorc. Dziennikarz — Pszoniak w geście ukrzyżowanego Chrystusa wsparty o stół. W przedsionku leży Nos: martwy. Jasiek przekracza jego ciało. Jest znowu na zewnątrz, przed dworkiem. Pośrodku klombu Chochoł szeleści na wietrze słomianymi ramionami. Jasiek kuli się na ziemi u jego stóp, szepce: „*Kajsim zabył Złoty Róg*". Kiedy unosi głowę, otacza go zwarty, milczący, zastygły tłum, zasłuchany w narastający tętent końskich kopyt. Na podwórze wbiega siwek Jaśka, wycieńczony, słaniający się na nogach, u kresu sił; pada na środku dziedzińca. Podchodzi do niego Pan Młody — Olbrychski, pochyla się nad nim; agonia konia, jego ciało zastyga w bezruchu; odrzucona głowa w aureoli białej grzywy. Pan Młody gwałtownym ruchem zrywa okulary: spod zaciśniętych na powiekach palców płyną łzy. Potem odwraca głowę: widzi jak zgromadzonym wokół leżącego u stóp Chochoła Jaśka wysuwają się kosy z rąk, padają na ziemię jedna po drugiej. Potem postacie zaczynają się obracać w posuwistym, majestatycznym tańcu; wirują powolnie, zataczają coraz szersze kręgi, stopniowo zagarniając do magicznego koła zaczarowanych ludzi, zaczarowane drzewa, zaczarowane chochoły.

* * *

Pisaliśmy już: zdjęcia do „Wesela" zakończone. Niedługo rozbiorą ten dom o pięknych proporcjach, zdawałoby się od wieku wrośnięty w tę ziemię, ogołocą sad, z wkopanych tu prowizorycznie martwych drzew. Ten jakże polski pejzaż — uczyniony dla potrzeb filmu, utrwalony na taśmie, przewijający się niby dyskretny motyw muzyczny przez cały film — odegra rolę nie tylko tła, ale również jednego z bohaterów rozgrywającego się dramatu.

W kilka dni później widzę na ekranie tamte sceny, a także inne. Oglądane jedne po drugich, w produkcyjnym jeszcze nieładzie, z licznymi powtórzeniami, próbami różnych ujęć, czynią potężne wrażenie. Jest w tych niezwykłych obrazach tragizm i groteska, wzniosłość i śmieszność, marzenie i świadomość bezsilności; jest wreszcie poezja: „Jakaś historia wesoła...". I jest jeszcze to, co nie nazwane, niewidoczne, a przecież uchwytne i wyczuwalne; to, co utwór artysty czyni dziełem wybitnym.



ANDRZEJ MARKOWSKI
Zdjęcia: RENATA PAJCHEL

● PIEKŁO MAŁE I NĘDZNE ● ZNANE I DOMNIEMANE ● BEZTROSKI GRIFFITH ●

WTOREK

Filmy Živojina Pavlovića: „Przebudzenie szczurów" i „Kiedy będę martwy i biały". Niestety, można je oglądać tylko w klubach filmowych. Są to utwory „czarne". Po tematyce partyzanckiej musiała w kinie jugosłowiańskim przyjść taka reakcja.

Bohater „Przebudzenia szczurów" był po wojnie działaczem politycznym, później popełnił błędy i został usunięty. Przejmująca to postać i przejmujący los. Pavlović w sposób zimny i cokolwiek bezlitosny pokazuje degrengoladę bohatera. Bamberg szyje krawaty, mieszka w norze, ma chorą siostrę, jedynego bliskiego sobie człowieka, jest szantażowany w dodatku przez dawnego towarzysza, który również zszedł na psy. Siła złego na jednego. Ale monotonia plag Bamberga wydaje się usprawiedliwiona programowo ciemną tonacją utworu. To wędrówka człowieka przez piekło małe i nędzne. Pavlovića po tym filmie porównywano do klasyków naturalizmu. Ale jego naturalizm jest współczesny: symboliczny, zarazem bardziej niż tamten werystyczny.

W „Kiedy będę martwy i biały" czerń trochę rozrzedzona, a już bynajmniej nie symboliczna. Chyba wolę ten film od tamtego. Przypomina Formana, tylko że jest cierpki. Pewien chłopak, przezwany Jimmym Barką, jest wałkoniem i niebieskim ptakiem. Dorodny, cieszy się powodzeniem, nie pracuje, kradnie. Spotkał śpiewaczkę, pieśniarkę za trzy grosze, występującą w małych miastach. Świetna to z kolei figura, po swojemu mocna, jeździ własnym, chociaż mocno zdezelowanym samochodem. Jimmy jest człowiekiem bez chwytu życiowego i bez talentu. Pod jej wpływem próbuje sił w karierze pieśniarskiej. I znów dobre rzeczy w tym filmie: jego niemrawe występy, muzycy prowincjonalni, początkujący śpiewacy. Kariera się Jimmy'emu nie udaje, a Pavlović okrutnie pokazuje jego fiasko.

Krytyka z kolei porównywała ten film aż z Balzakiem, Stendhalem: „ta sama desperacja, niepohamowana żądza sukcesu". Ale ich bohaterowie (chodzi zapewne m. in. o Lucjana de Rubempré ze „Straconych złudzeń" i Juliana Sorela z „Czerwonego i czarnego") byli z twardszej materii zrobieni. Współcześni podobni są raczej galaretą.

CZWARTEK

W TV niedawno niebanalnie pomyślany, lecz banalnie wykonany film angielski „Karol Dickens" (reż. Michael Jaystone). Narrator opowiada o wydarzeniach z życia pisarza, a obraz na ekranie owe wydarzenia beletryzuje. Przypomina to technikę niektórych współczesnych powieści, gdzie pisarz niby pewne fakty zna, zaś pewne domniemywa, więc je rekonstruuje, brakujące szczegóły dopisuje. Wyobrażam też sobie biografię literacką, gdzie autor będzie do materiałów, które pozostały o życiu bohatera, otwarcie i niejako na oczach czytelnika dorabiał „powieściowe", fikcyjne obrazy, gdyż — powie — tak nie było może, ale mogło być. W filmie, oczywiście, z tym gorzej, w filmie bardzo trudno pozostać na granicy autentyku i fikcji. Wystarczy szczypta fikcji, a już zaczyna się kłamstwo udające życie. „Karol Dickens" jest w dodatku bardzo staro i konwencjonalnie zrobiony, chociaż powstał przed dwoma zaledwie laty. Znamienne, że zarówno w literaturze, jak w filmie, biografistyka z wielkim trudem przyswaja sobie nowoczesne sposoby narracji.

PIĄTEK

„Nietolerancja" Griffitha w sali projekcyjnej filmoteki Polskiej. Zdumiewa mnie zawsze w tym dziele czelność przedsięwzięcia reżysera. Tylko w czasach, kiedy jeszcze nie dość dobrze znano ograniczenia nowej sztuki, można było sobie pozwolić na podobną beztroskę. Czego tu nie ma! Upadek Babilonu. Męka Chrystusa. Noc św. Bartłomieja, ówczesne społeczne konflikty Ameryki (film powstał w 1916 roku). Wszystko pomieszane, splątane, złączone w jeden obraz nieprzerwanych krwawych rzezi, zagrożenia, rozpaczliwego poszukiwania ratunku. Dziecinnie niemal przy „Nietolerancji" wygląda „Mleczna droga" Buñuela czy „Weekend" Godarda. Ale, co ważniejsze, dzisiejsi autorzy daleko nie osiągnęli tej siły abstrakcji, jaka bije ze starego filmu. Griffitha uważa się — i słusznie — za twórcę montażu „cegiełkowego", sumującego kadry, przeciwstawiając mu montaż Eisensteina, polegający nie na dodawaniu, lecz na mnożeniu: jeden obraz zderzony z drugim, daje iloczyn, wartość trzecią, której nie było w obrazach (jak w hieroglifie: wizerunek wody i ludzkiego oka tworzy pojęcie płaczu). Tymczasem właśnie w „Nietolerancji" ze stykania i mieszania rozlicznych obrazów wynika nie sumaryczny wizerunek epok czy przebiegów historycznych, lecz — niby w traktacie historiozoficznym — pojęcie np. losu ludzkości.

ALEKSANDER JACKIEWICZ

Na kontynencie afrykańskim co druga sala kinowa i co trzecie miejsce w kinie przypada na Republikę Południowej Afryki, choć terytorium jej stanowi niewiele ponad jedną trzydziestą część Czarnego Lądu. O kinematografii RPA mało jednak wiadomo, bo tamtejszych filmów nie pokazuje się za granicą.

POD RZĄDAMI APARTHEIDU

Wysoki standard życiowy białej mniejszości (3,5 mln wobec 12 mln Murzynów), panującej w tym kraju, zapewnia pełną opłacalność rynku wewnętrznego. Filmy realizowane przez białych i dla białych produkuje się w RPA od dość dawna. Już w 1915 roku w Johannesburgu ukazały się pierwsze numery kroniki filmowej „Afrykańskie zwierciadło". Pierwsze zaś fabularne filmy nieme wytyczyły kierunek programowy tamtejszej kinematografii. „Pionierzy" (1916) byli opowieścią o zasiedlaniu wnętrza kraju przez holenderskich kolonistów, Burów, śmiało stawiających czoła przeciwnościom przyrody i zasadzkom „złych" Murzynów. Zrealizowany w rok później „Symbol zwycięstwa" opiewał zwycięską bitwę Anglików z Zulusami pod Roger's Drift. W ten sposób oba odłamy ludności białej — do dziś żyjące w niezgodzie i różniące się językiem i obyczajem — otrzymały satysfakcję. A młode kino zadeklarowało się już u swoich początków jako obrońca kolonializmu i solidaryzmu rasy białej.

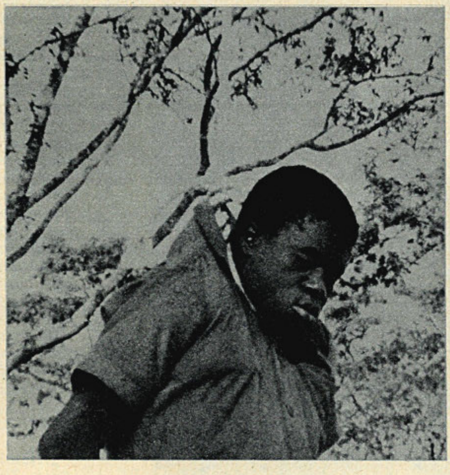
Tej linii programowej kinematografia RPA pozostaje wierna do dziś. W 1971 roku wyprodukowano tam 13 filmów fabularnych. Co pewien czas nakręca się z dużym nakładem kosztów wielkie widowiska o walkach Burów i Anglików z Murzynami. Nawet niepowodzenia kolonizatorów, jak np. rozbicie angielskiego oddziału nad rzeką Szangani („Patrol nad Szangani" — 1971), służą pochwale bohaterstwa białych i piętnowaniu okrucieństwa czarnych.

Oczywiście, najliczniej reprezentowane jest kino rozrywkowe. „Pójdź ze mną wieczorem", „Bananowa plaża", „Profesor i królowa piękności" itp. — to liche naśladownictwa hollywoodzkich szlagierów. Jeśli wśród pseudohistorycznych spektakli i rozrywkowego banału trafi się film o pewnych ambicjach, też bywa wykorzystywany jako narzędzie oficjalnej propagandy. James Uys zrealizował komedię „Sydney i Bur", w której wykpił rywalizację pomiędzy białymi pochodzenia holenderskiego i angielskiego, opowiadając — trochę w stylu Tatiego — o pieszym wyścigu przedstawicieli obu odłamów ludności. Jednakże film można także odczytywać jako apel do solidarności białych wobec „czarnego niebezpieczeństwa".

Pod presją opinii międzynarodowej część ludności białej, nie wyrzekając się zasad segregacji rasowej, stara się uelastycznić obowiązujący system, choćby przez większą swobodę dyskusji. Odbiciem tych nastrojów jest zrealizowany przez Emila Novaka i Jansa Rautenbacha film „Katrina". Tytułowa bohaterka pochodzi z mieszanego związku, lecz uważana jest za białą. Podobnie jak jej syn, dyplomant fakultetu medycznego w Londynie. Młody lekarz pragnie poślubić białą dziewczynę, a Katrina — wyjść za mąż za gorąco kochanego pastora, który jest fanatycznym zwolennikiem apartheidu. Gdy pochodzenie ich wychodzi na jaw, obie pary się rozchodzą — wszyscy są głęboko nieszczęśliwi. Wydawałoby się, że film ten rozważa trudne i bolesne problemy współżycia dwóch ras z pozycji humanistycznych, w gruncie rzeczy jednak głosi morał całkowicie zgodny z ideologią apartheidu: próba przekroczenia granic rasowego podziału zawsze musi się skończyć życiową katastrofą.

Jedynym głośnym filmem, który prawdziwie i alarmująco ukazał położenie ludności murzyńskiej pod rządami apartheidu (obowiązującego zresztą nie tylko w RPA, ale także w Rodezji i koloniach portugalskich: Angoli, Mozambiku, Gwinei-Bissau), jest ciągle jeszcze „Wróć, Afryko" Lionela Rogozina. Amerykański filmowiec, który w 1959 roku znalazł się w RPA — rzekomo dla sfilmowania folklorystycznych tańców — nakręcił potajemnie pełnometrażowy film fabularny o niedoli ludności tubylczej. Niedawno Anglikowi, Michaelowi Raeburnowi, udało się również potajemnie zrealizować półgodzinny film „Rodezja liczy wstecz". Bohater Raeburna, Murzyn John Mambo, staje przed wyborem: pogodzić się z dominacją białego człowieka, czy stawiać jej opór. Mambo wybiera drogę walki i — mszcząc się za krzywdy — zabija parę białych farmerów. Uciekając z farmy, ginie od kul żołnierzy.

Dzięki poparciu murzyńskich organizacji wyzwoleńczych zaczynają się też ukazywać filmy Południowych Afrykanów nakręcane często w konspiracyjnych warunkach. Ich cechą charakterystyczną jest zdecydowane odrzucanie jakiegokolwiek kompromisu z białymi i mocne akcentowanie absolutnej niemożności porozumienia się obu ras. Jako przykłady służyć mogą: średniometrażowy film o wymownym tytule „Koniec dialogu", zrealizowany potajemnie w RPA w 1969 roku przez anonimową ekipę złożoną z pięciu Murzynów i jednego białego, oraz krótkometrażowy „Monangambee", nakręcony w Algierii przez Sarę Maldoror, żonę przywódcy antyportugalskiego ruchu oporu w Angoli.



Tylko potajemnie
„Rodezja liczy wstecz"

Próby wykorzystania kina przeciwko apartheidowi są jeszcze bardzo słabe, jednak wywołały już pewną reakcję. Największa południowoafrykańska wytwórnia Ster-Films wystąpiła z projektem ekranizacji wydanej w Rodezji powieści „Szept śmierci". Film ma pokazać całemu światu, że rodezyjski Front Wyzwolenia składa się z bandytów, skrytobójców i gwałcicieli białych kobiet. Kończyć się ma happy endem: zniszczeniem grupy murzyńskich przestępców przez bohaterskich białych. Koszty określono na sumę przeszło pięciu milionów dolarów; Ster-Films próbuje znaleźć pokrycie połowy tej sumy w Stanach Zjednoczonych i Anglii, a także reżysera gotowego podjąć się realizacji. Dotychczas zabiegi firmy nie dały rezultatów.

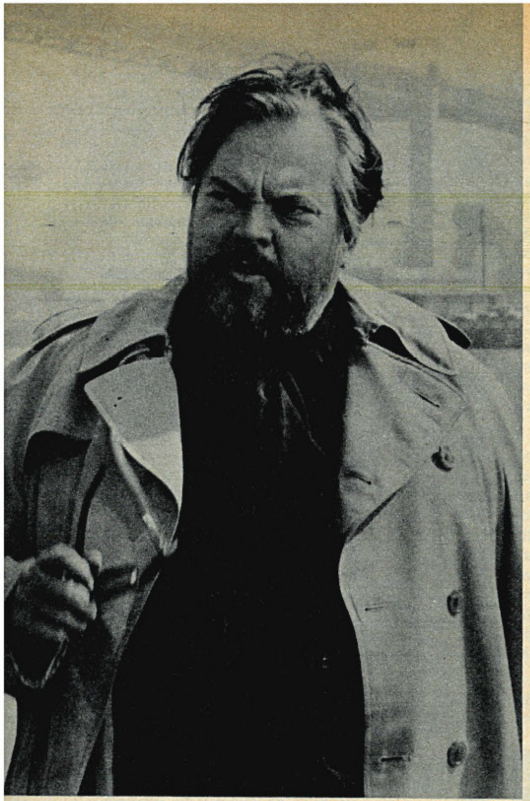
Opr. T. K.

17 lat kręcił Orson Welles swego „Don Kichota". Ostatnio rozeszła się wieść, że film wejdzie w tym roku na ekrany. W związku z tym reżyser udzielił kilku wywiadów. Oto ich obszerne fragmenty.

— Ostatnie zdjęcia do tego najbardziej pechowego z moich filmów nakręciliśmy w zeszłym roku. Montaż został niedawno ukończony, film jest gotowy. Mój stary przyjaciel, Akim Tamiroff, jeden z największych choć nie docenianych aktorów naszych czasów, stworzył Sancho Pansę, który jest kreacją jego życia. Ta rola powinna przejść do historii kina. Don Kichota gra Francisco Riquera, a Dulcyneę — Patty McCormack. Moja adaptacja dzieła Cervantesa nie ma nic wspólnego z jakimkolwiek uwspółcześnianiem; charaktery i fabuła są niezmienione. Tyle tylko, że obaj bohaterowie nie umierają, są ciągle między nami, ich duch jest nieśmiertelny.

Mam już także gotowy inny film, zatytułowany „Głębia". Jest to „thriller", którego akcja rozgrywa się w kilku łodziach na pełnym morzu. Nakręciłem go w Jugosławii. Główne role grają Laurence Harvey i Jeanne Moreau. Trzeci wreszcie z moich nowych filmów dopiero powstaje. Co pewien czas kręcę oddzielne fragmenty, które później złożą się na całość o dość specjalnym charakterze. Film nosi tytuł „Druga strona wiatru" i opowiada o urodzinach pewnego reżysera filmowego, który kończy 65 lat. Będą to właściwie dwa filmy w jednym, bo równolegle ze scenami uroczystości urodzinowej obejrzymy fragmenty filmu, który solenizant ma właśnie na warsztacie. Kręcę więc mój film etapami, w zależności od tego, czy udaje mi się pozyskać odpowiednich aktorów. Są wśród nich: Marlena Dietrich, Jeanne Moreau, Suzanne Flon, prawdopodobnie dołączy do nich Pierre Fresnay i kilkoro innych. Nie zabraknie także na ekranie krytyków filmowych. Bohater filmu jest postacią w typie Johna Forda i Hemingwaya zarazem, tematem zaś są nie tylko sprawy filmu i świata filmowego, ale znacznie szersze i chyba ważniejsze od kina aspekty życia. Ja tutaj nie gram, całość nie będzie też miała, Boże broń, charakteru autobiograficznego. Odczuwam jednak potrzebę powiedzenia czegoś o świecie filmu, który znam aż za dobrze, ale nie w formie „8½". Mam trudności ze znalezieniem aktora do głównej roli. Powinien być w wieku bohatera, a przy tym sprawiać wrażenie, że jeszcze sypia ze swoimi aktorkami. Jeżeli zaangażuję młodszego aktora, efekt będzie nie tyle paradoksalny, co perwersyjny.

DON KICHOT
w krainie kina



Tylko nie w Hollywoodzie
Orson Welles

Jak zawsze, mam kilka innych projektów i, jak zawsze, wszystko rozbija się o fundusze. Straciłem już dawno kredyt u wielkich firm amerykańskich. W połowie lat sześćdziesiątych wydawało się, że Hollywood przedstawi się na inny system i zacznie doceniać indywidualnych producentów. Ale sukcesy kasowe takich przebojów, jak „Port lotniczy" czy „Love Story" przywróciły wiarę w stary porządek rzeczy, w stare recepty. Jako indywidualny filmowiec nie mam tam czego szukać; od czasu do czasu idę więc na ulicę i prostytuuję się jako aktor, aby grosz po groszu wyżebrać fundusze na własną produkcję. Mógłbym oczywiście kręcić także w USA, ale to zależy od tematu. Być może, „Druga strona wiatru" jest nawet tematem związanym z USA; ja w każdym razie spróbuję go nakręcić we Francji.

Czasem zdarza się, że nie mam w ogóle nic do roboty, innym razem pracuję nad dwoma filmami jednocześnie. Nie sprawia mi to specjalnych trudności, bo gdy mam przemyślany do końca scenopis, gdy mam już wizję całego utworu, reszta jest tylko pewną sumą zabiegów technicznych, które trzeba wykonać, by rzecz utrwalić na taśmie. Kiedyś byłem — tak mi się przynajmniej wydawało — bardzo powolnym reżyserem: poświęcałem wiele uwagi każdemu ujęciu, każdemu ruchowi aktora. Dziś natomiast należę do „szybkich" reżyserów — wcale nie dlatego, że nie mam czasu, lub że jestem zmuszony szybko pracować. Po prostu straciłem zmysł precyzji, dokładności i to właśnie dziś, gdy perfekcja reżyserska jest znowu sprawą zasadniczą. Ale za to wiele czasu poświęcam montażowi. Na zmontowanie materiału z jednego dnia zdjęciowego trzeba mi nieraz aż trzech dni. A kiedyś było odwrotnie! Gdy kręciliśmy „Dotknięcie zła", ekipa w pełnym składzie, z aktorami, musiała czekać cały tydzień, bo nie miałem pomysłu wstępnej sekwencji. Wreszcie przyszło mi do głowy, że film można zacząć od długiej powolnej jazdy kamery, która ukazuje podłożenie bomby do samochodu i wybuch. Nakręciliśmy to bardzo długie ujęcie w ciągu jednego dnia. Gdyby rozbić je na krótsze ustawienia, wątpię, czy dałoby się nakręcić wstępną scenę w ciągu dwóch tygodni.

Dziś wszyscy kręcą w kolorze i to jest znacznie łatwiejsze od zdjęć czarno-białych. W kolorze może kręcić każdy: taśma jest tak dobra, że sama wyręcza wszystkich — także reżysera i operatora. Natomiast zdjęcia czarno-białe — jeżeli mają być dobre — wymagają od operatora wielkich umiejętności. Jak trudno znaleźć dziś dobrze sfotografowany czarno-biały film!

Z wykonawców, których dobrze znam, chciałbym mieć zawsze na planie Jeanne Moreau. Jest ona nie tylko świetną aktorką, ale ma jakiś niezwykły polot, o którym marzy każdy reżyser. Potrafi zagrać absolutnie wszystko. Proszę sobie przypomnieć „Falstaffa": miłosną scenę z tym opasłym monstrum mogła zagrać przekonywająco, a przy tym z wdziękiem, tylko ona! To wspaniała aktorka i wspaniała kobieta!

Opr. Z. P.

Tylko z nią
„Falstaff" — Orson Welles i Jeanne Moreau

JERZY TOEPLITZ

KARTKI Z KALENDARZA

25 KWIETNIA 1922

PILIFAKS

Szkoła nosiła nazwę Państwowy Wyższy Warsztat Reżyserski i mieściła się w trzypiętrowej kamienicy przy Nowińskim Bulwarze w Moskwie. Na czele GWYRM-u — tak bowiem w skrócie nazywano teatralną uczelnię — stał legendarny Dr Dappertutto, w cywilu — Wsiewołod Meyerhold. Tu właśnie w sierpniu 1921 roku odbywały się egzaminy wstępne i ostatniego ich dnia spotkali się przed surowym profesorskim aeropagiem dwaj młodzieńcy marzący o reżyserskiej karierze. Obaj kandydaci mieli na imię Siergiej i obaj byli utalentowanymi plastykami. Starszy, urodzony w 1898 roku, nosił nazwisko Eisenstein; drugi młodszy o cztery lata, nazywał się Jutkiewicz.

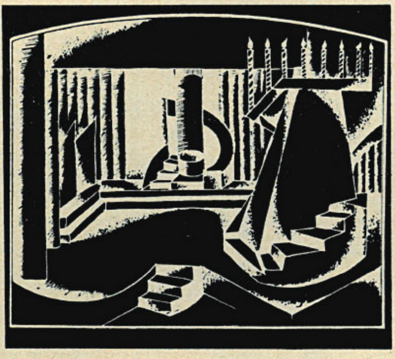
Młodzi entuzjaści teatru dobrze popisali się na egzaminie. Rysunki przedstawione komisji podobały się, a próba inscenizacji: narysować na tablicy sytuację — sześć osób goni, jedna ucieka — wypadła dobrze. Obaj kandydaci zostali przyjęci na studia. Rozpoczęły się teraz dni ciężkiej pracy i pasjonujących przeżyć. Pod kierownictwem mistrza tzw. Lewego Teatru, ubóstwianego przez młodzież, uczyli się dwaj adepci ABC sztuki reżyserskiej.

Młodzieńcy byli pełni zapału, przedsiębiorczy, energiczni i oczywiście — niecierpliwi. Szkoła im nie wystarczała, chcieli łączyć naukę z pracą zawodową w teatrze. Obaj zresztą przed wstąpieniem do GWYRM-u mieli już w tej dziedzinie niejakie doświadczenia. Zresztą dodatkowym bodźcem do podjęcia pracy zarobkowej było permanentne niedojadanie. Trzeba było zdobyć parę rubli na potrzeby buntującego się żołądka. Obiadki w szkole były chude, instytucja stypendiów nie istniała, a mama Jutkiewicza nie zawsze mogła dożywiać wiecznie głodnych artystów smakowitymi plackami kartoflanymi, przyrządzanymi na domowym piecyku. Dwaj przyjaciele rozglądali się wokoło — czy coś tam się nie przydarzy, zawierając dżentelmeńską umowę, nazwaną dumnie „konwencją". Głosiła owa konwencja, że jeśli jeden z nich dostanie jakąkolwiek pracę, to przyjmie ją tylko pod warunkiem zaangażowania drugiego. Albo obaj, albo nikt.

Szczęście uśmiechnęło się najpierw do Jutkiewicza. Jego projekty kostiumów i dekoracji zainteresowały awangardowego reżysera Foreggera, prowadzącego wspólnie z dramaturgiem Massem eksperymentalną scenę „Mastfor" (skróty były w owych latach bardzo modne). Baron Foregger von Greifenturn i Władimir Mass upodobali sobie nade wszystko jako rodzaj sceniczny — parodię. Postanowili przedstawić moskiewskiej publiczności spektakl składający się z trzech części, z których każda wyśmiewała jakiś przebój ówczesnego repertuaru. Tak więc jednoaktówka, nosząca tytuł „Każdy mądry człowiek ma swoją operetkę", kpiła z „Córki Madame Angot" Lecocqa, którą Niemirowicz Danczenko prezentował na scenie MChAT-u. „Nie pij wody bez przegotowania" — to atak na popularne propagitki. Wreszcie w trzeciej części ukazała się parodia sztuki Claudela „Zwiastowanie", wystawionej przez Tairowa w Teatrze Kameralnym. Foregger zgodził się na ultimatum Jutkiewicza i powierzył obu młodzieńcom oprawę dekoracyjną spektaklu. Posługując się różnokolorowymi, glansowanymi papierami, naklejonymi na kartonowe bryły, stworzyliśmy — jak pisze Jutkiewicz — wesołe dekoracje, parodiujące kubistyczną zabudowę sceny Teatru Kameralnego, dzieło scenografa Wiesnina. Spektakl wystawiony w maleńkim teatrzyku „Mozaika" cieszył się dużym powodzeniem.

Jutkiewicz i Eisenstein stworzyli jeszcze wspólnie oprawę plastyczną do sztuki Massa „Bądźcie dobrzy dla koni", a potem rozstali się. Starszy Siergiej pozostał w Moskwie u Foreggera, młodszy pojechał do Leningradu, gdzie wspólnie z Kozincewem i Traubergiem organizował FEKS. Teraz kontakt osobisty zastąpiły listy. Było ich wiele i długich. Eisenstein podpisywał się Pili, Jutkiewicz — Faks. Była to postać mitycznego cyrkowego klowna — Pilifaksa, rozdzielona na dwie osoby. I nadal obowiązywała „konwencja".

Tym razem Eisenstein wezwał do Moskwy Jutkiewicza, zaproponowano mu bowiem sporządzenie dekoracji i kostiumów do „Makbeta". Było to zadanie odpowiedzialne i obaj Siergieje zabrali się z zapałem do pracy. Na scenie znajdowała się tylko jedna dekoracja, ze świecznikiem w kształcie baszty jako akcentem centralnym. Koloryt scenerii czarno-szary, a tylko niebo w tle miało być podświetlane w zależności od akcji dramatu. Dominować miały barwy: czarna, złota i purpurowa. Eisenstein sam zajął się projektowaniem kostiumów. Jak pisze w swych wspomnieniach Jutkiewicz — sylwetki szkockich rycerzy przypominały późniejszych kawalerów krzyżowych z „Aleksandra Newskiego".



Świecznik w kształcie baszty
Dekoracja Eisensteina i Jutkiewicza do „Makbeta"

Koncepcja plastyczna spektaklu daleko wybiegła ponad koncepcję reżyserską. Na dobrą sprawę reżyser Tichonowicz nie bardzo wiedział jak ma się do „Makbeta" zabrać, a jego żona, papularna prowincjonalna aktorka Gołubiewa (Lady Makbet), nie była w stanie pomóc mu w przezwyciężeniu kłopotów inscenizacyjnych. Premiera „Makbeta" odbyła się 25 kwietnia 1922 roku na scenie Centralnego Teatru Oświatowego, ale już po tygodniu zdjęto spektakl z afisza. Eisenstein wyciągnął z bolesnych doświadczeń właściwe wnioski. Po pierwsze — nie opłaca się pracować dla ludzi, którzy nie rozumieją pomysłów scenografa, po drugie — w każdym spektaklu winna istnieć jedność zamysłu reżyserskiego i plastycznego. Pili i Faks przygotowywali jeszcze dla Foreggera pantomimę „Wstążka Colombiny", ale do jej wystawienia już nie doszło. I tak skończyła się współpraca artystycznego tandemu dwóch Siergiejów, dwóch przyszłych reżyserów filmowych — Eisensteina i Jutkiewicza.

„ZARAZA" (Polska). Fabularna relacja z okresu, gdy we Wrocławiu walczono z epidemią czarnej ospy. Jednak „Kardiogram", pierwszy film Romana Załuskiego, ukazywał pełniej dramat ludzkich postaw.

„DODES'KA-DEN" (Japonia). Kurosawa opiewa „poniżone i skrzywdzone" istoty ludzkie na śmietnisku wielkiego miasta.

„FAHRENHEIT 451" (Wielka Brytania). Nie jest istotne czy to film dobry, czy niedobry; czy jest osiągnięciem estetycznym Truffauta, czy nie. Jest to film ważny, który należy zobaczyć.

„RZEŹNIK" (Francja — Włochy). Chabrol odrzuca swe upodobania do karykatury, przerysowań, udziwnień. Stworzył film prosty w prowadzeniu kryminalnej intrygi, a jednocześnie skomplikowany przez swój liryzm, powściągliwość, subtelność.

Nasi recenzenci pisali...

„CROMWELL" (Wielka Brytania). Stereotyp fabuły głoszącej chwałę rządów mocnych jest tutaj w sprzeczności ze środkami technicznymi, zastosowanymi przy realizacji filmu.

„ZALOTY PIĘKNEGO DRAGONA" (Czechosłowacja). Zamiast ponurego widowiska kryminalnego — krotochwilna burleska.

„BRYLANTY PANI ZUZY" (Polska). Warto, aby CWF ogłosiła konkurs wśród widzów kinowych pod hasłem: „O co chodzi w »Brylantach pani Zuzy«"? Odpowiedzi należałoby nadsyłać pod adresem CWF, ulica Dowcip w Warszawie.

„SŁONECZNIKI" (Włochy — Francja). Opowieść sympatyczna i ujmująca w tych fragmentach, które utrzymane są w lirycznej konwencji komediowej.

●

Panie Redaktorze!

Źle się dzieje w kinie „Wisła" w Ziębicach. Jesteśmy młodymi ludźmi, którzy pragną oglądać filmy o dużych walorach artystycznych, dające do myślenia, zachęcające do dyskusji. Tymczasem repertuar kina II kategorii „Wisła" wypełniony jest pozycjami w rodzaju: „Pippi" czy „Unkas ostatni Mohikanin". W latach 1970—1971 na ekrany kin w Polsce weszło wiele interesujących filmów, z których tylko kilka dotarło do Ziębic. Nie pojawiły się natomiast u nas takie utwory, jak: „Szarża lekkiej brygady", „Życie w Battersea", „Pali się, moja panno!", „Szalony Piotruś", „Źródło", „Kardiogram", „Krew kondora", „Pożądanie zwane Anada", „Sceny myśliwskie z Dolnej Bawarii", „Pogarda", „Obława", „Jankes", „Dwaj dżentelmeni we wspólnym mieszkaniu" i wiele, wiele innych. Natomiast filmy kasowe („Kleopatra", „Winnetou") pokazywane są regularnie.

Inne bolączki, to ciągły brak biletów ulgowych na filmy, które mają dużą frekwencję, wpuszczanie dzieci na filmy dozwolone dla dorosłych, wreszcie zła jakość obrazu podczas projekcji filmów szerokoekranowych. Dopiero po interwencjach widzów kinooperator ustawia właściwą ostrość.

M.D.
(Imię i nazwisko znane redakcji)
Ziębice

*

Od wielu tygodni film Viscontiego „Zmierzch bogów" utrzymuje się na jednym z pierwszych miejsc w tabeli ocen prowadzonej przez redakcję FILMU. Tymczasem w Warszawie ten film był wyświetlany zaledwie przez kilka dni w Sali Kongresowej. Jakie zatem możliwości weryfikacji ocen wystawianych przez krytyków FILMU ma widz warszawski, jak ma zapoznać się z jednym — jak można sądzić — arcydzieł współczesnego kina? Sytuacja jest paradoksalna: wydaje się, że zakupiony film jest rozpowszechniany, tymczasem sprawy mają się zupełnie inaczej. Czekamy zatem na rzeczywiste udostępnienie „Zmierzchu bogów".

MARIA JANION
Warszawa

IDZIEMY DO KINA

JAK DALEKO STĄD, JAK BLISKO

Scenariusz i reżyseria: **Tadeusz Konwicki**
Zdjęcia: **Mieczysław Jahoda**
Muzyka: **Zygmunt Konieczny**
Wykonawcy: Andrzej — **Andrzej Łapicki,** Maks — **Gustaw Holoubek,** Musia — **Maja Komorowska,** Zosia — **Ewa Krzyżewska,** Szymon — **Edmund Fetting,** Joasia — **Alicja Jachiewicz,** Włodek — **Zdzisław Maklakiewicz,** pop — **Marek Jasiński,** ojciec Andrzeja — **Piotr Pawłowski,** matka — **Jadwiga Kuryluk-Cembrzyńska,** kpt. milicji — **Stanisław Jasiukiewicz,** Szloma — **Ryszard Terlikowski,** nieznajoma dziewczyna — **Anna Dziadyk,** milicjant — **Mieczysław Waśkowski,** panna młoda — **Ewa Lemańska,** refrenista — **Jerzy Cnota,** Jola i Mariola, dziewczęta na balu — **E. Kubica i M. Kubica.**
Produkcja: PRF „Zespoły Filmowe" — Zespół PLAN — 1971.

Barwny film psychologiczny, którego autorem jest wybitny współczesny prozaik — Tadeusz Konwicki. Konwicki od wielu lat współpracuje z filmem. Jest autorem wielu scenariuszy filmowych m. in. „Zimowego zmierzchu", „Matki Joanny od Aniołów", „Faraona", „Jowity", a także reżyserem samodzielnych filmów: „Ostatni dzień lata", „Zaduszki", „Matura", „Salto". W „Jak daleko stąd, jak blisko" Konwicki jeszcze raz kreśli życiorys Polaka, którego młodość przypadła na lata wojny. Wysoka temperatura emocjonalna, subtelność, wycieniowana psychologia.

UWAGA: Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

PAMIĘTNIK SZALONEJ GOSPODYNI

(Diary of a Mad Housewife)

Scenariusz (według powieści **Sue Kaufman): Eleanor Perry**
Reżyseria: **Frank Perry**
Zdjęcia: **Gerald Hirschfeld**

Wykonawcy: Jonathan Balser — **Richard Benjamin,** Tina, jego żona — **Carrie Snodgress,** pisarz George Prager — **Frank Langella,** Sylvie Balser — **Lorraine Cullen,** Liz Balser — **Frannie Michel,** pani Prinz — **Lee Addoms,** Samuel Leefer — **Peter Dohanos,** Charlotte Rady — **Katherine Meskill,** monsieur Henri — **Leonard Elliott,** Margo — **Valma,** Lottie — **Hilda Haynes,** pediatra — **Don Symington.**

Produkcja: Universal, Frank Perry, Films (USA) — 1970.

*

Barwna komedia obyczajowa. Adaptacja bestsellerowej książki Sue Kaufman. Kpina ze snobistycznego światka nowojorskiego, jego ekskluzywnych przyjęć, obnażenie piekła domowego, kryjącego się pod maską zgodnego pożycia małżeńskiego. Znakomita kreacja Carrie Snodgress w roli żony nowojorskiego prawnika u progu wielkiej kariery.

Dodatek: „Bykowi chwała". Scenariusz i reżyseria: **Andrzej Papuziński.** Zdjęcia: **Stanisław Sliskowski.** Muzyka: **B. Mazurek.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych — 1971. Dowcipny, pomysłowy film o znanym grafiku, rysowniku i scenografie — Franciszku Starowieyskim, podpisującym często swe prace pseudonimem Jan Byk.

HELLO, DOLLY!

(Tytuł oryginalny)

UWAGA! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

Scenariusz (na podstawie musicalu **Jerry Hermana i Michaela Stewarta): Ernest Lehman**
Reżyseria: **Gene Kelly**
Zdjęcia: **Harry Stradling**
Muzyka i słowa piosenek: **Jerry Herman**
Wykonawcy: Dolly Levi — **Barbra Streisand,** Horacy Vandergelder — **Walther Matthau,** Cornelius Hackl — **Michael Crawford,** Irena — **Marianne McAndrew,** Minnie — **E. J. Peaker,** Barnaba Tucker — **Danny Lockin,** Ermengarda — **Joyce Ames,** Ambroży Kemper — **Tommy Tune,** Gussie — **Judy Knaiz,** Rudolf, restaurator — **David Hurst,** Louis **Louis Armstrong,** Fritz, kelner — **Fritz Feld,** fryzjer — **Richard Collier,** policjant w parku — **J. Pat O'Malley.**
Produkcja: Chenault Prod. dla 20-th Century Fox (USA) — 1969.

*

Barwny, szerokoekranowy (70 mm) musical, którego libretto zostało oparte na sztuce Thorntona Wildera „Pośredniczka matrymonialna". Akcja rozgrywa się pod koniec ubiegłego wieku, a bohaterką jest Dolly Levi, pośredniczka matrymonialna i właścicielka szkoły tańca, która dzięki swemu sprytowi i temperamentowi owija sobie wokół palca bogatego i skąpego kupca.

ZWARIOWANY WEEKEND

(Le petit baigneur)

Scenariusz: **Robert Dhéry, Colette Brosset, Pierre Tchernia, Albert Jurgenson, Michel Modo i Jean Carmet**
Reżyseria: **Robert Dhéry**
Zdjęcia: **Jean Tournier**
Muzyka: **Georges Velon**
Wykonawcy: Louis-Philippe Fourchaume — **Louis de Funès,** Marie-Béatrice Fourchaume — **Andréa Parisy,** André Castagnier — **Robert Dhéry,** Charlotte Castagnier — **Colette Brosset,** ks. Henri Castagnier — **Jacques Legras,** Jean-Baptiste Castagnier — **Robert Benoit,** Michel Galabru — **Scipion,** Marcello Cacciaperotti — **Franco Fabrizi.**
Produkcja: Films Corona — Selenia Cinematografica — Fono Roma (Francja — Włochy) — 1968.

*

Kolejna na naszych ekranach barwna komedia z udziałem popularnego Louisa de Funèsa. Gra on tutaj właściciela niewielkiej stoczni na południu Francji. Jego perypetie związane są z miejscową rodziną Castagnierów. Jeden z tego klanu jest utalentowanym projektantem statków.

Dodatek: „Swinoport II". Realizacja: **Andrzej Domalewski.** Zdjęcia: **Jerzy Bezkowski.** Komentarz czyta: **Włodzimierz Kmicik.** Konsultacja: **Aleksander Sochor.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych — 1970. Film popularnonaukowy o nowoczesnej bazie przeładunku węgla wybudowanej w roku 1968.
lub
„Wynik". Realizacja: **Bohdan Kosiński.** Zdjęcia: **Elżbieta Zawistowska.** Muzyka: **Henryk Kuźniak.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych — 1972. Reportaż o tematyce sportowej.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6, b. dobry — 5, dobry — 4, dyskusyjny — 3, słaby — 2, zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drozdowski	I. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
Dodes'ka-den	5	4	5	5	3	5	5	5	4
Posłaniec	5			5				5	
Podwójne samobójstwo	4			4	4	5	5	4	
Charly	4			4		4	4	5	5
Słońce wschodzi raz na dzień	3	4	4	4	5		5	4	5
Tora! Tora! Tora!	4		4	4	3	4	3	4	4
Piękna nie chce milczeć	5		4					3	3
Rzeźnik	4	3			3	5	3	4	4
Pozwólcie im żyć	4			4		4		3	2
Zwariowany weekend	4				3			3	
Młodzi zakochani	3			3	3			3	
Horyzont	2				3			3	

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). REDAKCJA: Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-50-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe", R. Pajchel, R. Sumik, archiwum. ZDJĘCIA ZAGRANICZNE: Mosfilm, Lenfilm (ZSRR), „Cine-Tele-Revue" (Belgia), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), 20-th Century Fox, Metro-Goldwyn-Mayer (USA), Galatea, Lux Vides, Titanus (Włochy), UPI, archiwum.

FILM
TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. ADMINISTRACJA: ul. Puławska 61, tel. 44-50-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. Druk: Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11.
Numer oddano do druku 15.IV.1972 r. Zam. 3164 A-14
INDEKS 35904

KOMPANIA KMICICA

Ekipa „Potopu" reż. Jerzego Hoffmana przenosi się z miejsca na miejsce. Po zdjęciach w Częstochowie realizatorzy i aktorzy pracowali w plenerze — na Białorusi, skąd przyjechali do atelier w Łodzi. Nasz fotoreporter utrwalił moment realizacji sceny w karczmie, gdzie zabawia się kompania Kmicica. Zdjęcie pożaru Wołmontowicz pochodzi z sekwencji nakręconej na Białorusi.

Zdjęcia (4) — ROMAN SUMIK, (1) — FR. KĄDZIOŁKA

Na pierwszym planie: Włodzimierz Bednarski

Włodzimierz Bednarski-Zend

Kompania Kmicica: w głębi od lewej — Stanisław Łopatowski; na pierwszym planie od lewej: Andrzej Kozak, Jolanta Lothe, Ewa Szykulska, Stanisław Michalski, Anna Seniuk i Krystyna Sherman

Pożar Wołmontowicz

Od lewej: Stanisław Łopatowski, Bogusz Bilewski, Paweł Rouba i Włodzimierz Bednarski